ИСКУССТВО КИНО

№1/2 **2020** www.kinoart.ru

1/2

YOUTUBE ВМЕСТО ТВ__**5–21**
«АРТДОКФЕСТ»-2019__**23–89**
ЛУИС БУНЮЭЛЬ – 120 ЛЕТ__**221–285**

«Страна меда»_100

Новый год мы вновь отмечаем номером про документальное кино. На сей раз традицию решено было «расшить» перпендикулярными материалами. Сочетание документальных (или постдокументальных) публикаций с экскурсом в визионерское творчество Луиса Бунюэля, стодвадцатилетие которого мы празднуем, воссоздает территорию границы, актуализирующей прихотливую связь неигрового/игрового кино.

Наиболее интересные фильмы, попавшие в программы «Артдокфеста», чемпионы документальных показов на фестивалях в Амстердаме и Локарно, на «Санденсе» и в «Послании к человеку», в Перми; дважды номинированная на «Оскар» «Страна меда», «Хроники ртути», попавшие в список лучших фильмов 2019 года по версии нашего журнала, стали предметами обсуждений и критических рефлексий.

Осознавая интерес к документальным фильмам в YouTube, мы разослали анкету с вопросами самым ярким агентам этого сегмента виртуального пространства.

Не расставаясь с идеей отслеживать значимые события за пределами кинематографического «гетто», мы выбрали для дискуссионного анализа болевые точки в документальном театре текущего времени и самый обсуждаемый в профессиональном сообществе спектакль «Игрушки», показанный на фестивале NET.

Отдельный блок посвящен творчеству португальского режиссера, кумира киноманов Педру Кошты, который представлен и собственным голосом (фрагменты мастер-класса), и в разборах его особенных, незаслуженно малоизвестных произведений.

Наконец, образ Луиса Бунюэля представлен в его интервью, впервые переведенных на русский язык ранних статьях и в аналитических публикациях, которые знакомят читателей с режиссером, взыскующим до сих пор все новых и новых исследований.

На первой странице обложки: кадр из фильма «Страна меда», режиссеры Тамара Котевска, Любомир Стефанов
На четвертой странице обложки: кадр из фильма «Виталина Варела», режиссер Педру Кошта

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **АНКЕТА «ИК»:**
Юрий Дудь, Алексей Пивоваров, Катерина Гордеева, Роман Супер, Андрей Лошак

13 СЛАВА ТАРОЩИНА
АКТ О КАПИТУЛЯЦИИ
YouTube вместо ТВ

РЕПЕРТУАР

23 **ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ. СУБЪЕКТИВНОЕ**
«Артдокфест»-2019
«Круглый стол»

36 ДЕНИС КАТАЕВ
СКАЗКА ПРО ТЕМНОТУ
«Бессмертный», режиссер Ксения Охапкина

40 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
ПОСЛЕ ИЮНЯ МАЙ И АПРЕЛЬ
«Приднестровье», режиссер Анна Эборн

44 ЕЛЕНА СТИШОВА
ПОСТСКРИПТУМ
«Артём и Лиля», режиссер Дмитрий Авронин

48 АННА ФИЛИППОВА
ЧЕРНОГО МАРТЕНА КРАСНЫЙ ДЫМ
«Поет Ивано-Франковсктеплокоммунэнерго», режиссер Надежда Парфан

51 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ПРИБЫТИЕ
«Акция», режиссер Алексей Суховей

58 АЛЕКСЕЙ СУХОВЕЙ
АГИТПОЕЗД
Интервью ведет Гордей Петрик

64 ТИМУР АЛИЕВ
ОБНУЛЕНИЕ МИФОВ
«Космические собаки», режиссеры Эльза Кремсер, Левин Петер

68 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
«СЕСТРА МОЯ — ЖИЗНЬ»
«Где Матрёна?», режиссер Елена Ласкари

72 АЛИНА РУДНИЦКАЯ
СПОСОБ УБЕЖАТЬ ОТ СЕБЯ
Беседу ведет Сергей Сычев
«Школа соблазнения», режиссер Алина Рудницкая

79 АНТОН ДОЛИН
ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ НАДЕЖДА
«Кино эпохи перемен», режиссер Алексей Федорченко

84 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
СКОРЕЕ ЖИВ, ЧЕМ МЕРТВ
«Государственные похороны», режиссер Сергей Лозница

РАЗБОРЫ

91 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
НАЙДЕННЫЕ ОБЪЕКТЫ
«Хроники ртути», режиссеры Бен Гез, Александра Кулак

96 КИРИЛЛ ГАЛЕЕВ
Я/МЫ ВУДСТОК
«Вудсток: Три дня, изменившие поколение», режиссеры Барак Гудман, Джеймила Эфрон

100 ОЛЬГА КАСЬЯНОВА
МЕДОВЫЙ СПАС
«Страна меда», режиссеры Тамара Котевска, Любомир Стефанов

105 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
НОЧЬ ТЕМНА И ПОЛНА ОПАСНОСТЕЙ
«Полночный путник», режиссер Хассан Фазили
«Полуночная семья», режиссер Люк Лоренцен

109 АЛЕКСАНДРА ШАПОВАЛ
ТРУДНОСТИ ПЕРЕХОДА
«Народная республика желания», режиссер Хао У
«Остров», режиссер Ларс Остман

115 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
СЛЕПОЕ ПЯТНО
«Нация одного ребенка», режиссеры Ван Наньфу, Линн Чжан

121 АЛЕКСАНДРА ШАПОВАЛ
ЗИЯЮЩИЙ ПРОБЕЛ
«Ты спишь, братец Якоб?», режиссер Стефан Боан
«Услышь мою песнь, сестра», режиссер Даная Элон
«Диагноз», режиссер Эва Подгурская

127 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ВРЕМЕННЫЕ ТРУДНОСТИ
«Тиннитус», режиссер Даниил Зинченко

133 СЕРГЕЙ СЫЧЕВ
СКВОЗЬ ТУСКЛОЕ СТЕКЛО
«Флаэртиана»-2019

141 ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
КОРЬ
Амстердам-2019

147 АЛЕКСЕЙ АРТАМОНОВ
ПРИЗРАКИ МАРКСА
«Послание к человеку»-2019

КОММЕНТАРИИ

155 АНАСТАСИЯ ПАТЛАЙ – НАНА ГРИНШТЕЙН
ДОКУМЕНТ КАК ОТСУТСТВИЕ
Работа в театре с исторической памятью

164 КРИСТИНА МАТВИЕНКО
ПЕРФОРМАНСЫ НАСИЛИЯ
«Игрушки», проект SIGNA на фестивале NET, режессеры Сигна Кёстлер, Артур Кёстлер

170 **ПЕРСПЕКТИВЫ ТУПИКА**
«Круглый стол» «Доктеатр: что больше нельзя?»

ИМЕНА. Борис Михайлов

179 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
РЕАЛИСТ
Выставка Бориса Михайлова «Запрещенное изображение». Киев-2019

ИМЕНА. Педру Кошта

197 АНДРЕЙ КАРТАШОВ
ДОЛГАЯ НОЧЬ В ЛИССАБОНЕ
«Виталина Варела», режиссер Педру Кошта

200 МАКСИМ СЕЛЕЗНЕВ
ТРАГЕДИЯ КАЖДОГО ДНЯ
Несколько перечеркивающих штрихов к портрету Педру Кошты

209 ПЕДРУ КОШТА
ЧИТАТЬ РЕАЛЬНОСТЬ
Мастер-класс на Роттердамском МКФ-2020

ИМЕНА. Луис Бунюэль

221 АННА СТРЕЛЬЧУК
О КОНЦЕПТЕ ПОВТОРЕНИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ БУНЮЭЛЯ

229 КИРИЛЛ ГОРЯЧОК
САТАНА ТАНЦУЮЩИЙ
«Симеон Столпник» Бунюэля

238 АНТОН ФОМОЧКИН
МОРОК
Сновидческая реальность Бунюэля

245 ВИОЛЕТТА ВЛАСОВА
АТЕИСТ МИЛОСТЬЮ БОЖЬЕЙ
Проблематика веры и религии в фильмах Бунюэля

252 ЛУИС БУНЮЭЛЬ
О ФОТОГЕНИИ ПЛАНА

257 ЛУИС БУНЮЭЛЬ
DÉCOUPAGE, ИЛИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ СЕГМЕНТАЦИЯ

261 ЛУИС БУНЮЭЛЬ
«МЕТРОПОЛИС»

264 ЛУИС БУНЮЭЛЬ
АНДАЛУЗСКИЙ ПЕС ВОЕТ…
Беседу ведет Гильермо Кабрере Инфанте

269 ПЬЕР ЛАРТИГ
ЛУИС БУНЮЭЛЬ: СОЧИНЕНИЯ

276 ЖАН-КЛОД КАРЬЕР
ЛУИС БУНЮЭЛЬ

286 SUMMARY

АНКЕТА «ИК»

Виртуальный мир заменяет телевизионную реальность. Интернет-документалистика набирает обороты: по России и всему миру ее смотрят миллионы. Разоблачительные фильмы-репортажи о коррумпированных чиновниках, масштабные исторические расследования, биографии и портреты культовых личностей – постепенно формируется система жанров. Авторы приходят из традиционной тележурналистики и интернет-сообщества. «Искусство кино» предлагает свою анкету самым ярким блогерам и журналистам, чьи проекты в 2019-м привлекли наибольшее внимание.

1. В чем резкое отличие интернет-документалистики от ТВ-дока?
2. Чем обусловлен выбор тем для ваших фильмов?
3. Как финансируются и за счет чего окупаются (если окупаются) ваши фильмы?
4. Какой результат для вас наиболее важен?

Юрий Дудь, *журналист, блогер, ведущий шоу «вДудь» на YouTube, автор фильмов «Колыма – родина нашего страха» (2019, с Евгением Стаценко), «Беслан. Помни» (2019, с Александром Головиным)*

1. Сразу уточнение: те наши выпуски, где не просто интервью в формате один на один, а что-то чуть более разнообразное, мы сами не считаем документальными фильмами. Документалистика – это Парфенов и Лозница, это «Бродский не поэт» Картозии и Желнова, это Stereotactic, это BBC, HBO и Netflix. У нас пока все сильно проще. Поэтому на нашем внутреннем языке мы называем такие выпуски «как бы документалки». И поэтому не считаем себя достаточно компетентными, чтобы ответить на этот вопрос.

2. Ровно двумя вещами. Первая – мы наткнулись на интересную тему, историю или человека, которые нам самим интересно исследовать. Вторая – про эту тему, историю или человека еще можно сообщить зрителю что-то новое.

←
Юрий Дудь и Антоха из Магадана

«Беслан. Помни», режиссеры Юрий Дудь, Александр Головин

3. За счет рекламы. В некоторых наших «как бы документалках» есть рекламные интеграции. Те, где реклама неуместна, мы снимаем на деньги, которые заработали раньше и отложили как раз на такой случай.

4. Чтобы и зрителям, и нам зашло. При этом речь не про просмотры. Понимаю, что многие сочтут это враньем, но что поделать: большие просмотры – это классно, но второстепенно. Первостепенно – чтобы людям было интересно.

Алексей Пивоваров, *журналист, блогер, генеральный продюсер телеканала RTVi, автор канала «Редакция» на YouTube*

1. То, чем мы занимаемся, – это не док, это телевизионный репортаж, или телевизионный сюжет, как это называлось в старое доброе время классического телевидения и классического НТВ. Отличия того, что было тогда, от того, что мы делаем на YouTube, в достаточной степени технологические и инструментальные, я бы не стал на них останавливаться подробно, потому что это узкопрофессиональные штуки. В целом же видеосторителлинг, который сейчас процветает на YouTube, из старых телевизионных форматов произрастает. Не доков, а именно сюжетов и, если угодно, гранд-репортажей, как это называлось на НТВ во времена программы «Профессия – репортер». Мне в этом жанре как раз комфортно, потому что у меня накоплен большой опыт за годы работы на телевидении. Другое дело, я совсем не предполагал, что это когда-то мне еще понадобится после того, как ушел с ТВ. Но благодаря YouTube и тому, что там появилась монетизация, а главное, благодаря тому, что появилась аудитория, которая хочет видеть такие журналистские форматы и местами даже с таким «хард-журнализмом», стало возможно делать эти истории. Что касается классического ТВ-дока – я делал документальные телевизионные фильмы, это совершенно другой

жанр: именно фильмы, там есть сценарий, который ты заранее пишешь. В нашем случае это всегда были постановочные сцены, игровые эпизоды, которые мы снимали, и это, да, совсем-совсем другой жанр, в том числе по отношению к классической документалистике, которой, например, занимались Расторгуев, Костомаров или которую каждый год показывают в большом количестве на «Артдокфесте».

2. Мы в целом стараемся идти за актуальной повесткой. У нас есть, если говорить про канал «Редакция», выпуски, которые непосредственно идут за событиями – например, про взрыв ракеты в Северодвинске, где погибли сотрудники Росатома и были незначительные радиационные загрязнения, которые тем не менее – по чернобыльской традиции – попытались скрыть и сделали только хуже. У нас есть выпуски,

«Холивар. История рунета», режиссер Андрей Лошак

которые мы делаем к каким-то условным датам, хотя на YouTube это не так важно, как на ТВ. Например, к 60-летию Бориса Немцова, которое было бы в 2019 году, или к третьей годовщине падения ТУ-154 в Сочи мы делали специальные выпуски. В целом мы касаемся тех тем, которые, как нам кажется, общественно важны, отражают суть времени и нам самим интересны, что тоже немаловажно.

3. У нас на YouTube исключительно рекламная модель монетизации – наш доход как ютьюберов, и в том числе мой личный, складывается из того, что мы получаем благодаря прямым рекламным размещениям или когда сами снимаем рекламные ролики и вставляем их в собственный контент. Те же блогеры, которые делают основной контент, делают и рекламу. И это, в общем, новый формат, когда ты сам себе создаешь рекламный ролик. Можно, кстати, долго говорить про то, как меняется отношение аудитории к рекламируемому товару или услуге по сравнению с телевизионной рекламой. Но если коротко: это намного более личное отношение. Про монетизацию – это первая

история. Вторая – те деньги, которые нам платит сам YouTube, они значительно меньше, чем в первом пункте. И третья: если ты становишься более или менее известным публичным ютьюбером, ты зарабатываешь за счет уже своей публичности и известности, но это уже не связано непосредственно с YouTube. В случае с каналом «Редакция» мы еще продаем телевизионные права каналу RTVi, и это тоже дополнительный источник дохода, но не самый большой в нашем случае.

4. Ну я совру, если скажу, что нам не важны просмотры, они для всех на YouTube важны, и мы, конечно, очень радуемся, когда наши ролики преодолевают, как это называется, психологически важную отметку в миллион просмотров. Хотя в целом понимаем, что мы, скорее, с нашим конкретным продуктом, как я себе это формулирую, собираем BMW и BMW

никогда не обгонит по количеству продаж KIA или Ford, но, собственно, BMW ценно не этим. Мне важно также, чтобы я сам про свой продукт был уверен, что это качественная история. И чтобы по реакции зрителей мы поняли, что аудитория видит: а) качество и б) то, чему можно доверять. Доверие аудитории на YouTube вообще исключительно важная валюта, которую очень легко потерять. Особенно в нашем случае, когда речь идет о журналистике. Но и в целом: для меня важно сделать большую новую журналистскую историю, даже не свою лично, а именно профессиональную. Надеюсь, вскоре у нас на канале и другие лица появятся.

Катерина Гордеева, *журналистка, корреспондент и автор документальных фильмов на НТВ (2003–2012), «Как Кирилл Серебренников потратил 218 миллионов» (2019, с Романом Супером), фильма «Норд-Ост. 17 лет» (2019), вышедшего на YouTube*

1. Отсутствие жесткого хронометража, который обычно сковывает, заставляет частить, ускоряться и не дает возможности внятно

«На кончиках пальцев», режиссер Роман Супер

сформулировать мысль, высказаться героям. Отсутствие телевизионных рекламных точек, которые тоже диктовали определенный темп высказывания, хотя очень мешали, например, моему способу рассказывать историю. Понимание, что зритель может смотреть фильм в два-три-четыре захода и тебе необязательно затолкать в него все, что ты или твои герои хотите сказать, с одного раза. Абсолютно прозрачная обратная связь: комментарии в YouTube и соцсетях, количество просмотров и т.д. очень быстро и четко показывают, удалось ли тебе быть услышанным или нет.

2. Исключительно моим собственным желанием. Иногда сделать док о том, о чем бы мне хотелось, не получается из-за отсутствия времени или денег. Но это поправимые штуки: и то и другое можно найти, если желание снять фильм – непреодолимое.

3. Я не думаю, что фильмы, которые я сделала, окупаются. Пока в моем случае это выглядит так: я где-то работаю и зарабатываю деньги (не всегда интересной работой), а на эти деньги потом снимаю то, что действительно хочу.

4. Возможность говорить с теми, кто хочет тебя слушать, о том, что считаешь действительно важным.

Роман Супер, *журналист, сценарист, режиссер, автор фильмов «На кончиках пальцев» (2015), «С закрытыми окнами. Честная биография Кирилла Толмацкого» (2019), «Как Кирилл Серебренников потратил 218 миллионов» (2019, с Катериной Гордеевой)*

1. Отличие интернет-документалистики от ТВ-дока в России действительно резкое. Причин много. Одна из главных – закон о СМИ и еще целый конгломерат требований, продиктованных другими законами. В русских ТВ-доках люди не могут курить, ругаться матом, призывать к тому, к чему призывать как бы нельзя, не могут не любить Путина, заниматься сексом, мужчины не могут целовать мужчин,

«С закрытыми окнами. Честная биография Кирилла Толмацкого», режиссер Роман Супер

а женщины женщин. В ТВ-доках люди должны существовать в стерильных и никому не интересных обстоятельствах и тщательно подбирать слова. Иными словами, я не очень верю в этот жанр на современном российском телевидении в принципе: когда нет возможности рассказывать про жизнь честно, нет рассказа про жизнь. Все, что может предложить сегодняшнее ТВ, – это приторные псевдодокументальные работы, посвященные юбилеям советских звезд кино и эстрады.

В интернете дела обстоят поинтереснее: прямо сейчас появляются онлайн-кинотеатры, испытывающие голод по оригинальному русскому контенту, в том числе документальному. Более того, площадки готовы платить документалистам. Деньги эти пока не очень сопоставимы с бюджетами игровых сериалов, хотя интерес зрительский к докам не меньший, а иногда даже больший. У моего документального фильма про артиста Децла на платформе Premier просмотров гораздо больше, чем у многих топовых сериалов. Телевизор для документального кино плох не только цензурой, но и своей заформатированностью: хронометраж не должен превышать таких-то цифр, ожидания такой-то аудитории не должны быть обмануты такими-то авангардными режиссерскими решениями, а вот тут у вас слишком много в монтаже фейд-аутов и фейд-инов, это точно не брак? Эта телезашоренность не очень-то совместима с творчеством.

2. Выбор тем обусловлен исключительно моим внутренним откликом. Я вижу героя и его историю: если это вызывает эмоцию и складывается в сценарий, значит, надо снимать. Не устану повторять, что Россия очень удобная и благодарная в этом смысле страна: у нас историй больше, чем звезд на небе. И большинство из них никем и никогда не рассказывались.

3. Всегда по-разному. Фильм «На кончиках пальцев» производился сложно. Первые два года я снимал его за счет телекомпании РЕН, где

тогда работал. Страшно считать, сколько денег за эти два года телекомпания тратила на то, что позже превратится в кино. РЕН закончился, гора исходников осталась, кино нужно было доделывать – я связался с Первым каналом, Константин Львович Эрнст поверил в проект и профинансировал возможность доделать кино.

Кино «С закрытыми окнами…» делалось радикально иначе. Я решил попробовать краудфандинг и собрал 3,7 миллиона рублей за две недели у простых людей, а не корпораций. Еще около миллиона мы добавили из заработанного на других проектах. Только что я запустил новую краудфандинговую кампанию: собираю деньги на съемки фильма про писателя Эдуарда Успенского. Краудфандинг обеспечивает независимость производства, никакие телевизионные дяди не придут к тебе и не расскажут, как надо снимать большое зрительское кино. Это очень важный момент. Краудфандинг хорош еще и тем, что народные деньги автоматически дают проекту репутацию, прессу, цитируемость и какой-то особый честный бонус: когда нет одного заказчика, то нет и ангажированности.

4. Успешность проекта я оцениваю по двум параметрам. Во-первых, количество аудитории, которая пришла смотреть кино. У двухчасового фильма про Децла было больше миллиона зрителей с каким-то запредельно высоким процентом досматриваемости до конца. Для меня это результат. Во-вторых, оценка профессионального сообщества. Если после премьеры ко мне подходят лучшие операторы, режиссеры монтажа, сценаристы и кинопродюсеры и говорят, что получилось, я им верю.

Андрей Лошак, *журналист, телерепортер, сценарист, режиссер; в прошлом постоянный автор рубрики «Профессия – репортер» на НТВ (2004–2009); создатель фильмов «Путешествие из Петербурга в Москву: Особый путь» (2014), «Возраст несогласия» (2018), «Холивар. История рунета» (2019) и других*

1. Сложный вопрос, потому что у меня нет четких формулировок, что такое интернет-документалистика и ТВ-док. Если под ТВ-доком понимать классическую репортажную тележурналистику, то она по форме строится очень шаблонно: закадр – лайв/синхрон – закадр – лайв/синхрон. Плюс в какой-то момент в эту структуру встраивается стендап. В интернет-документалистике, если судить о ней по фильмам Дудя (другие примеры что-то не лезут пока в голову), такой жесткой структуры нет, отчего она уже выглядит более выигрышно и свежо. Кроме того, интернет резиновый, и у фильмов там нет жесткого ограничения по времени – фактор, от которого я всегда страдал на ТВ. Тебе хочется, скажем, дать воздуха, положить музыку на видовые съемки – но хронометраж, ограниченный тайм-слотом, не позволяет. Безусловно, интернет-док более авторский – чем субъективнее в YouTube, тем лучше. На классическом ТВ (мы не говорим о пропагандистских фильмах на госканалах, выходящих под видом документальных) фигура рассказчика все-таки стремилась к максимальной объективности, а не

наоборот. В интернет-доке автор постоянно торчит в кадре, по сути, это огромный стендап, прерывающийся на интервью и видовые съемки. Ну и технические стандарты резко понижены – пересвет, расфокус, плохой звук, дрожащая камера – в интернете это ОК, а на ТВ – брак. Все это рудименты видеоблогерства, из которого и вырос современный интернет-док. Если суммировать, с доком ситуация, как с порно. Побеждает жанр amateur, да, кустарщина, зато искренне и с душой.

2. Опять сложный вопрос. Темы рождаются из многих факторов. Поскольку я все-таки скорее журналист, чем документалист, для меня важна общественная значимость темы. Важно понимание, что тема за время съемок не протухнет, останется острой и актуальной. Обычно бывает так, что мне хочется выразить свое отношение к какому-то явлению, а дальше тема рождается сама собой. Главное тут – внутренняя уверенность в том, что делаешь. Последние лет восемь меня волнует одна тема, которая звучит крайне широко, – исследование взаимоотношений государства и общества. Так или иначе все мои последние фильмы об этом. «Холивар…» я начал делать не потому, что так сильно интересуюсь историей рунета, а потому, что это хороший способ показать, как развивались отношения между российским обществом и властью за последние двадцать лет. То есть мои последние фильмы почти всегда продолжение моей гражданской позиции, высказывание на эту тему, и я отлично осознаю, что у подобного подхода есть как сильные, так и слабые стороны.

3. Я фрилансер, работающий по контракту. Права на мои фильмы принадлежат телеканалам, с которыми я работаю. Но они почти все выложены в открытый доступ: это важное для меня условие. Поэтому я не думаю, что на моих проектах телеканалы могут заработать в прямом смысле слова; скорее повысить узнаваемость, паблисити, вот такие какие-то штуки. Исключение – сериал «Возраст несогласия» про волонтеров кампании Навального, на него мне пришлось устроить своеобразный краудфандинг среди оппозиционно настроенных состоятельных людей. С организацией процесса мне помог мой друг из одного прогрессивного видеопродакшна, не уверен, что он хотел бы, чтобы я называл его имя.

4. Мне важно, чтобы мои сериалы посмотрело как можно больше зрителей. Моя мечта – сделать фильм, который, будучи моим гражданским высказыванием, сумеет «завируситься» и выйти за пределы информационного гетто, в котором живут люди с такими взглядами, как у меня. Лишенные доступа к федеральным телеканалам, мы уже давно занимаемся перекрестным опылением в фейсбуке, твиттере и телеграме. Пример Дудя показывает, что прорыв возможен. Его доки про Беслан и Колыму посмотрели несколько десятков миллионов людей. Невероятный результат, говорящий о том, что все совсем не безнадежно. YouTube потихоньку выигрывает у телевизора – и будущее безусловно за ним, если только государство его не замочит. Этому баттлу века как раз посвящена последняя серия «Холивара…». ◆

Слава Тарощина

АКТ О КАПИТУЛЯЦИИ

YouTube вместо ТВ

Конец телевизионного года был отмечен взлетом креатива. Правый угол телевизора украшали не елочки с белочками, а QR-код. Сканируешь его, и билет на фильм «Союз спасения» у тебя в кармане. Безысходность жеста отсылала к акту о капитуляции – ТВ уже не только сомнительную декабристскую сагу, но и себя не способно спасти от провала. В 2019-м интернет окончательно победил телевизор. Туда вместе с рекламой теперь утекают большие деньги. Там ренессанс разговорного жанра. Именно интернет-платформы выпускают самые обсуждаемые фильмы. ТВ поражает скоростью распада. Интернет вдохновляет скоростью освоения целинных пространств.

1

Главный итог года – феномен новой сетевой документалистики. В этом феномене есть несколько загадок. Первая: основной массив самых значительных фильмов посвящен ближней и дальней истории – от Колымы и Ржева до Беслана и Берлинской стены. Ответ кроется скорее в области сангигиены, нежели просветительства. Градус государственного лицемерия в постижении прошлого достиг максимума. Прежде из приближенных к власти культурных оракулов один Мединский, казалось, навеки поселился в ядре мифа о противостоянии западного мира русскому. Теперь туда переместилась вся власть во главе с президентом, который по мере приближения юбилея Великой Победы все больше впадает в историографию. Новая документалистика – один из способов преодолеть внутреннюю Северную Корею.

Точка отсчета – «Колыма – родина нашего страха» Юрия Дудя (с Евгением Стаценко). Сочетание темы с именем автора вызывало шок. Впрочем, первопроходец

YouTube-проект Александра Горбунова «На колесах»

Дудь с первых шагов на YouTube сотрясал основы. Он легко доказал: не только полуторачасовые интервью, но и большие документальные фильмы о его любимых культурных героях 1990-х (Сергей Бодров, Алексей Балабанов, Сергей Супонев) смотрят миллионы. Эффект Дудя – дуализм чистой воды. Он нащупал границу меняющейся реальности с помощью классических телевизионных жанров. Отныне подлинным успехом награждается не присутствие, а отсутствие на ТВ. Единственное отступление от канона составляет щедрый мат, иногда мотивированный сюжетом, иногда не очень. Все это было лишь подходами к теме. «Колыма…» – вертикальный взлет Дудя. Именно тут кроется вторая загадка новой документалистики: космические рейтинги получают фильмы, скажу осторожно, не самого высокого качества. Актуальность Колымы всегда и особенно сейчас, в пору расцвета московских протестов и процессов, величина постоянная. Тем не менее воплощение темы вечного российского страха смущало. Фильм сделан подчеркнуто линейно, монотонно, дидактично, будто для младших школьников. Дудь вроде бы как решил рассказать «пацанам» правду о вечной мерзлоте их отечества. Но чем больше смотрела, тем больше понимала: автор не столько другим, сколько себе пытается объяснить необъяснимое.

Так рождается жанр, в котором слова перестают быть чужими. Становится оправданной стилистика чистого листа, где всё – впервые. Наверное, только так, с максимальной личной заинтересованностью, одержимостью, эмоциональностью, можно попытаться разгрести монбланы лжи. Есть и еще одно более или менее смягчающее (по части качества продукции) обстоятельство. Тот сегмент сети, о котором речь, формируется не профессиональными режиссерами, а журналистами. И это – третья загадка новой документалистики. Самые яркие авторы, от Андрея Лошака и Романа Супера до Марии Лондон и Ирины

Шихман, родом из телевизора. Они взяли на себя задачу корректировки реальности, деформированной телевидением. Журналистам не всегда удается погрузиться в тонкости драматургии, текста, монтажа, ракурсов, зато они умеют задавать вопросы. В эпоху отсутствия ответов должны звучать хотя бы вопросы.

2

В когорте тех, кто пришел в сеть из ящика, особняком стоит Алексей Пивоваров. Он тоже телевизионный журналист. Один из немногих, если вообще не единственный, для кого «как» не менее важно, чем «что». На своем канале «Редакция» Пивоваров ищет и обретает новый язык для описания сплава сиюминутного с вечным. «Редакция» выходит почти каждую неделю. Нельзя не восхититься автором, который, работая, похоже, 24 часа в сутки (он еще возглавляет телеканал RTVi), органически не переносит фальшь и неточность в любом материале – от истории сестер Хачатурян до портрета героя оппозиции Егора Жукова. И даже при такой загруженности доминантной темой для Пивоварова остается война. Он давно едва ли не в одиночку противостоит в публичном пространстве официальной историографии: рассказывает о Ржеве, где не было победы. Его фильм о неизвестной битве маршала Жукова[1] не забуду никогда. Не видела ничего более страшного, чем крестный путь, выпавший в здешних местах солдатам Великой Отечественной.

После поражения немцев под Москвой Сталин велел маршалам Жукову и Коневу закрепить успех – немедленно освободить Ржев, Вязьму, Сычевку. Командующий 33-й армией генерал-лейтенант Ефремов понимает: наступление невозможно, армия попала в мясорубку окружения. Жуков приказывает продолжать наступление. На тринадцать долгих месяцев Красная Армия увязла в боях. В основе убийственного сюжета – противостояние генерала и маршала. Люди гибнут тысячами, десятками тысяч. В отчаянии Ефремов обращается к Сталину с просьбой разрешить прорыв, отменить гибельное наступление. Сталин отвечает отказом. Жуков в ярости: подчиненный осмелился потревожить верховное божество. Разрешение на выход из окружения 33-й армии отдано только в начале апреля, когда выходить, по сути, некому. Ночью Ставка присылает за Ефремовым самолет У-2. Ему приказано бросить тех немногих, кого уже не спасти, и эвакуироваться самому. Ефремов отказывается. Через несколько дней он покончил с собой.

Продолжение реквиема по Ржеву «Ржев – русская долина смерти» (2019, май) во времена победных фанфар взбудоражило сеть. Автор отправился туда с актером Алексеем Серебряковым – они одинаково смотрят на войну. Едут в деревню Полунино, дороги напоминают фронтовые. Долго стоят посреди мертвого пространства. Здесь общие потери нашей армии – 1.300.000, больше, чем в Сталинграде. Это – по

1. «Ржев: Неизвестная битва Георгия Жукова» (2009). Автор сценария, ведущий Алексей Пивоваров. Режиссер Сергей Нурмамед. – *Прим. ред.*

ту сторону Победы, потому что официально никакого ржевского апокалипсиса не было.

Пройдя школу старого НТВ, Пивоваров научился организовывать колоссальный объем материала жесткой композицией. Скупой, отжатый текст; блистательный бесшовный монтаж; в высшей степени бережная историческая реконструкция, выдающая знание источников; органичное включение в ткань повествования хроники, игровых кадров, свидетельств очевидцев, компьютерных спецэффектов и графики плюс точно найденная интонация – лишь немногие приметы безупречного качества.

Ржев и сегодня оглушает безлюдностью. Народная тропа протоптана только в одном месте – к музею Сталина в деревне Хорошево. Тут имеется и памятник вождю. Сюда он приезжал на день в августе 1943-го. Наверное, праздновал Победу. В этом месте слова кончаются – и у авторов фильма, и у зрителей, способных смотреть и видеть.

3

Трагедии российской истории, выхолощенные официальной наукой и еще более официальной пропагандой, имеют одну особенность. Попытке личного осмысления мешает внутреннее ощущение вечного тупика. Масштаб таких трагедий нуждается в каких-то иных, еще не придуманных человечеством, способах выражениях. Тем удивительней бесланский прорыв, который произошел на наших глазах в начале сентября.

Трехчасовой документальный фильм Юрия Дудя и Александра Головина «Беслан. Помни» (2019) – акт гражданского мужества. Он первый прорвал блокаду пятнадцатилетнего молчания. Еще вопрос, что тяжелей – говорить о мертвых или о тех, кто выжил. Дудь говорит и о тех, и о других. Другие – главное потрясение фильма. Люди, прошедшие ад, в инвалидных колясках, в полуразрушенных домах не сломлены, не озлоблены, никого не винят и ничего не требуют. До сих пор перед глазами стоит Марина Дучко. Красивая женщина с чудесными глазами рассказывает свою историю застенчиво, как бы извиняясь. Ей было двадцать пять, привела в школу сына и сестру, осколок при первом взрыве попал в позвоночник. Осколок вытащили, пообещали, что она скоро пойдет, а она и по сей день в коляске. Нуждается в реабилитации, которой нет в России. На подоконнике Марина выращивает фиалки и продает их через инстаграм. На вопрос о том, помогает ли ей государство, кивает утвердительно: да, памперсы дают, специальный матрас, коляску вот тоже дали.

Фиалки в аду вырастают до какого-то вселенского символа. Историки давно спорят: когда Российская империя превратилась в государство, поглотившее общество? При Николае I или еще раньше? Проходит лет двести, и фильм Дудя снова возвращает нас к теме. Оставленность государством тех людей, чьи судьбы были уничтожены при его попустительстве, в каждом кадре, в каждом монтажном стыке

Новогоднее обращение Невладимира Невладимировича Непутина (Никита Кукушкин)

ощущается почти физически. Имперские амбиции выше всего, выше человека. Именно это имел в виду Руслан Аушев, с трудом подбиравший слова. Дудь спрашивает его: как вы относитесь к принципу «с террористами не разговариваем»? Аушев отвечает: принцип красивый, но предложите другую версию. А в отсутствие этой самой другой версии остается одно – «бабы нарожают».

Интонация фильма – ровная, без истерик, воплей, пафоса, очень тихая. Так звучит тишина деревенского погоста. У всех участников в глазах застыла боль. Елена Милашина из «Новой газеты» проживает свой Беслан каждый раз заново. Пятнадцать лет и сегодня, и сейчас она продолжает по крупицам восстанавливать то, что, казалось, восстановлению не подлежит (мое воображение особенно поразило математическое моделирование взрывов, когда вранье «сразу вывалилось наружу»). Теперь она знает точно: не античный рок правил трагедией, а люди, всего лишь люди: лживые, неумные, некомпетентные, запутавшиеся в цепи событий. Жесткий вердикт обжалованию не подлежит: «Страна предала своих детей. Она даже не пыталась их спасти».

Фильм только за первые сутки набрал четыре миллиона просмотров. Со времен «Колымы…» прошло совсем немного времени, но Дудь быстро набирает обороты. Он ведь не первый пытается вскрыть страшные гнойники российской истории, но мало кому даны такая органика и пронзительность, как ему. Ксения Собчак тоже выпустила свой «Беслан. День незнаний» (2019), однако высокую оценку сочинению дал только Константин Богомолов. Просто любая движущаяся картинка обладает способностью рентгена показывать все, что скрыто. Юрий любит искусство в себе, Ксения – себя в искусстве, тут уж ничего не поделаешь.

Одна из героинь «Дня незнаний» – Маргарита Симоньян. Именно в Беслане начиналась ее бурная карьера. Синхроны и прямые

«Ржев – русская долина смерти», автор Алексей Пивоваров

включения Симоньян транслировали официальную многообразную ложь. Впоследствии ее наградили мощным, специально под нее созданным агентством, ваяющим правильный образ России для Запада. И вот сидит в кресле напротив Собчак глубоко беременная Симоньян, рассказывает свою отполированную от частого употребления версию. Жизнь удалась. Вдруг на крупных планах я заглянула ей в глаза и увидела ту же боль, что у героев Дудя. Маргарита продолжала говорить долго и убежденно, но я уже отключилась от слов. Видела только застывший ужас, который она давно несет в себе. И уже стала не важна ее политическая позиция и бурная деятельность по ее продвижению. Я увидела человека страдающего, и чувство жалости вытеснило все остальные чувства.

На бесланский прорыв первыми, как водится, откликнулись соловьевцы во главе с самим мэтром: мол, хайп на крови, пляски на костях, мерзость и стыд. Но в тот день было жалко всех, и их тоже.

4

Ближе к финалу второго десятилетия XXI века в сонном отечестве стали происходить странные вещи. Затрещала по швам главная формула российской самобытности: народ безмолвствует. Люди вышли на площадь и заговорили. Власть встрепенулась, выставила оборону из разнокалиберных силовиков, стала спешно расфасовывать не только непокорных, но и случайных прохожих по кутузкам. Процессы и приговоры штамповались с завидной скоростью. Тюрьма стремительно входила в повседневность.

Новый опыт московских протестов требовал осмысления, и оно не заставило себя ждать. Один из интереснейших – проект рэпера Оксимирона «Сядь за текст» (2019). Идея проста и выразительна: известные люди, от актеров Александра Паля и Александра Петрова

до блогера Ильи Соболева и даже верноподданного Басты, читают цитаты из классиков: Толстой и Мандельштам, Мандела и Мартин Лютер Кинг… Тут же тройка судей деловито комментирует, на сколько лет тянет каждое высказывание по сегодняшнему УК РФ. Действие происходит в интерьерах комнаты Егора Жукова, где он писал свои «экстремистские тексты». По мере чтения приговоров комнату разбирают люди в черном. В конце она превращается в тюремную камеру. Обрамляет сюжет сам Оксимирон: начинает с монолога Чацкого, заканчивает призывом прекратить политические репрессии. Проект пафосный, публицистический, прямолинейный, но очень выразительный.

Сесть за текст давно пора, так как ничто не ново под луной. Первый суд над идеями в России случился в 1849 по делу Петрашевского. В кружке говорливого Петрашевского изучали философию и социальные науки. Кого-то посадили за распространение письма Белинского Гоголю, а кого-то – просто за недоносительство о собраниях. Все эти практики хорошо освоены нынешними органами, а вот фейковых казней, как это случилось с Достоевским, пока еще не было. Надели на него и остальных подельников колпаки, позвали священника, а потом отпустили. Хотя это уже совсем другая история. Казни, в отличие от судов над идеями, пока еще не в моде.

Зато липовые дела вроде истории с Иваном Голуновым на пике актуальности. Вокруг становится все больше людей, даже лояльных властям, которые сидят по надуманным поводам. Ирина Шихман выпускает трехчасовой фильм «Тюрьма. Исправь меня, если сможешь!» (2019). Она тоже прошла путь Дудя. Долго работала на ТВ, затем мигрировала в сеть с проектом «А поговорить?..». Быстро завоевала популярность своими интервью, но не успокоилась, ринулась дальше.

Московское лето обнажило извечную российскую данность: посадить можно любого, было бы желание. Желаний стало так много, что назрела необходимость учиться жить по-новому. «Тюрьма…» Шихман – практическое пособие для тех, кто волею судеб оказывается на шконке. Из арестантов, которые делятся своим печальным опытом, можно уже формировать роты, поэтому с синхронами у Ирины не было проблем. Тут и политические вроде Олега Навального с Марией Алёхиной; и представители власти – бывший мэр Томска Макаров; и уголовники – замечательная актриса «Театра.doc» Мария Клещёва (оттрубила 11 лет за разбой и грабеж); простой водитель с патриотическим уклоном Руслан Вахапов и много еще кто. Портрет явления угрожающе масштабный: причины, следствия, поводы, быт, гигиена, посылки, еда, секс. А еще – иезуитство спецназовцев, которые способны устроить контролируемый бунт с целью продвижения по карьерной лестнице. А еще – подробности пыток. А еще – бесконечные видеокамеры везде, всюду, всегда. Фильм Ирины Шихман, оживший сорокинский «День опричника», – вариант ада, в котором нет фиалок.

5

Новая документалистика рождается из потока живой жизни. Ее сложно структурировать. Здесь размыты границы жанров и даже привычные интервью с репортажами часто оборачиваются документальным фильмом. Сеть дарит феерическую возможность личного высказывания. А что такое подлинная документалистика, как не авторский взгляд на мир?

Новый канал Александра Горбунова (он прежде был «Сталингулагом» с миллионнной аудиторий) называется «На колесах». По формальным признакам это проект социальный, а фактически каждый выпуск превращается в документальный фильм со своим сюжетом и посланием. Горбунов приглашает известных людей прокатиться с ним в инвалидной коляске по Москве. У талантливого автора своя оптика (я после его поездки с Артемием Лебедевым на Патриаршие не узнаю родную Малую Бронную). Барьерная среда рождает интересные, а иногда и очень смешные повороты сюжета. Попытка запихнуть крупного Навального в инвалидную коляску оборачивается чистой комедией положений. Справиться с необычным транспортом Алексею охотно помогали не только прохожие, но и полицейские и даже пригожинские тролли, которые всегда топчутся рядом с ним. Образ лидера сопротивления, который любезен оппонентам только в коляске и только на ограниченной территории, вырастал до выразительности знака и символа.

Кстати о Навальном. Он теперь тоже постпред новой документалистики. Навальный сделал из политический борьбы жанр, не имеющий аналогов в мире. Силовики активно помогают ему создавать новые форматы – приходят на эфиры, становятся их частью, запрещают все, что еще не успели запретить в прошлые визиты. После расследования «Он вам не Димон» стрим вел Леонид Волков (лучший, на мой взгляд, из всех возможных вариантов ведущего для каналов Навального). Тут-то и случилась пьеса абсурда. В студию, которую украшал тазик с резиновой уточкой, ворвались огромные росгвардейцы. Длинный молчаливый диалог стражей закона с беззаконной уточкой достоин войти в анналы.

И сам Навальный, и его сподвижники учатся, что называется, на рабочем месте. Первые расследования команды вдохновляли зрителей только политической остротой. А история трепетной любви Наили Аскер-заде, ведущей канала «Россия», и главы ВТБ Костина, перетекающая в историю к очень большим деньгам, – это уже искусство.

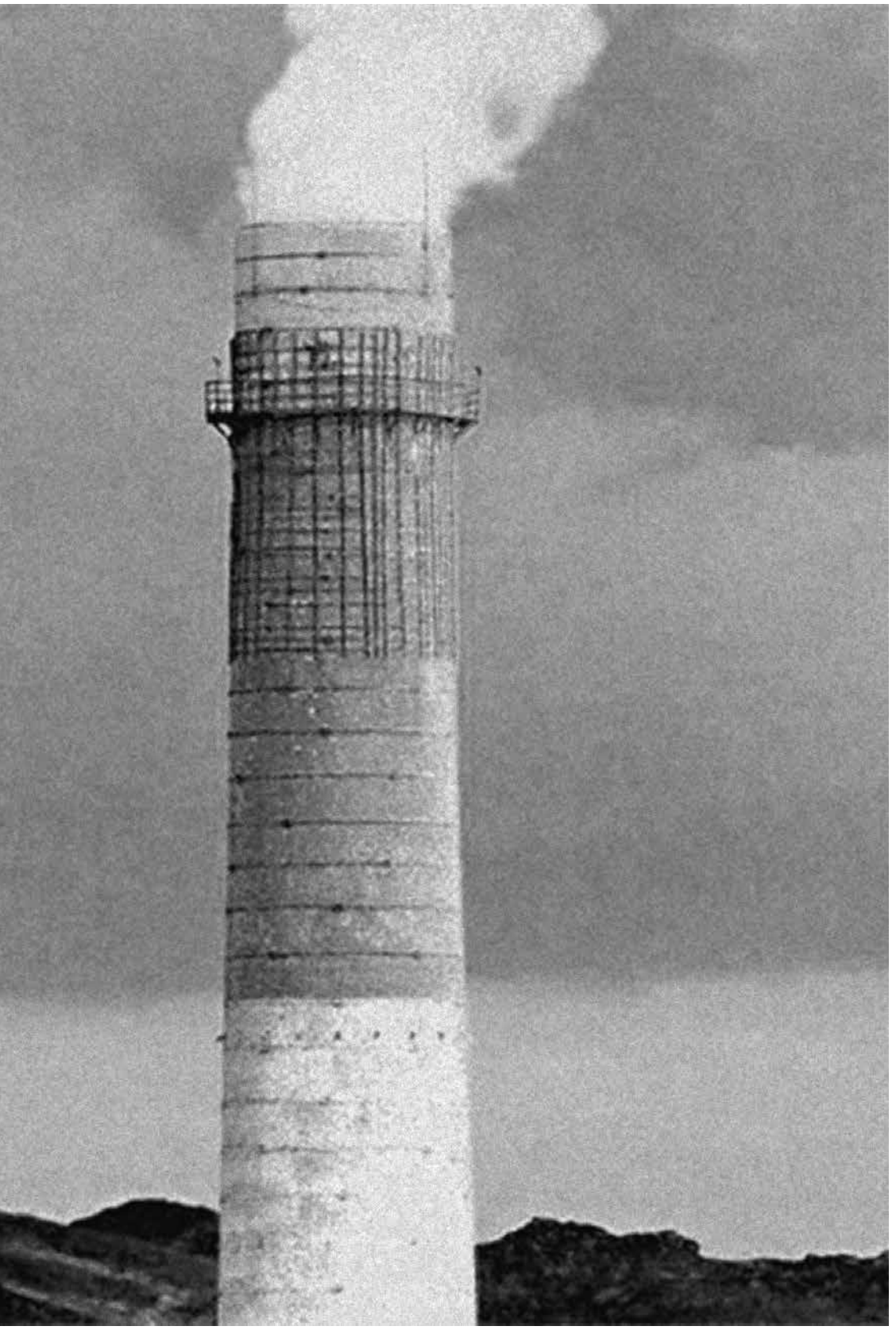
К концу года снова воспарил Юрий Дудь – выпустил большой фильм «Антоха. Путешествие из Магадана в Европу» (2019). Симпатичный улыбчивый тридцатитрехлетний Антоха – один из персонажей «Колымы…», живет в Магадане. Шесть дней в неделю трудится кладовщиком на складе, седьмой подрабатывает извозом, за границей не был ни разу в жизни. Дудь пригласил его попутешествовать в Испанию и Португалию. Вот, собственно, и весь фильм. Действия почти нет, диалогов тоже, изобилие открыточных европейских пейзажей,

YouTube-проект «Сядь за текст»

а оторваться невозможно. Сегодня это лучшая работа Дудя. Найти такого Антоху, чтобы можно было продержаться полтора часа на одних его крупных планах, – счастье для автора. Открытие мира человеком, о котором можно сказать одно: он – настоящий в каждом слове и жесте и это уже серьезная заявка на будущее. Отдельная удача – образ самого автора. Велика была опасность превратиться в Малахова, раздающего щедрые дары своим подданным. Но в фильме Дудя нет ни грана пошлости, фальши, высокомерия звезды. Он так заразительно радуется радости Антохи, что от этого становится чуть легче на сердце.

Итак, главный итог года: сеть и ее новая документалистика дают возможность другого взгляда на мир, формируют другую общность людей – не ту, которая управляется непосредственно из телевизора. Еще недавно казалось, что телевизионным сеятелям ненависти удалось вывести отдельный антропологический подвид, неподвластный логике. Теперь уже так не кажется. Неутомимая сеть даже в ночь с 31-го на 1-е продолжает экспериментировать с форматами. Новогоднее обращение непрезидента Невладимира Невладимировича Непутина в исполнении Никиты Кукушкина тянет на отдельный жанр. Здесь контекст побеждает текст – не самый лучший, с версией двойников, с торопливым политическим эскизом уходящего времени. Но застывший, словно часовой у мавзолея, Кукушкин делает невозможное: поверх слов он рисует портрет не двойника, а оригинала. Точнее, даже не портрет, а судьбу. Это маленький фильм между реальностью и вымыслом с феерическим Кукушкиным в новом амплуа, сотканным из дедушки Калинина и Джокера.

Лучшее в ролике – финал. Непутин сквозь влажный от слез грим видит, как убегает пресс-секретарь, как отступает к стенам Кремля испуганный оператор. Куда же вы, кричит в пустоту непрезидент, я не знаю, как выключить камеру. ◆



ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ. СУБЪЕКТИВНОЕ

«Артдокфест»-2019
«Круглый стол»

Виталий Манский. Какой жанр твоего фильма?
Сергей Козьмин[1]. Я бы сказал, это немножко документальная комедия, потому что в картине есть и смешные моменты.
Виталий Манский. У нас не одна документальная комедия. А твой жанр?
Юрий Пивоваров[2]. Говорят, что комедия.
Виталий Манский. Какая?
Юрий Пивоваров. Очевидно, документальная.
Виталий Манский. А у тебя?
Максим Швед[3]. Искусствоведческий документальный детектив.
Виталий Манский. Дима, какой у тебя жанр?
Дмитрий Боголюбов[4]. Не знаю. Затрудняюсь ответить.
Зара Абдуллаева. Я помогу. Эпос у вас.
Дмитрий Боголюбов. Мне нравится, Зара, спасибо.
Виталий Манский. Документальный эпос, документальный детектив, документальная комедия. Смешно всем, кроме героя. Как в жизни твоего, Юрий, героя, который выбрал левую идеологию, пошел в политику реальную, который хочет переустройства мира, так сказать. Ведь такая задача у политика, верно?
Юрий Пивоваров. Да, но до реальной политики, я думаю, он не дошел и не дойдет.

1.
Сергей Козьмин, режиссер конкурсного фильма «Святое место».
2.
Юрий Пивоваров, режиссер конкурсного фильма «Секретарь по идеологии».
3.
Максим Швед, режиссер конкурсного фильма «Чистое искусство».
4.
Дмитрий Боголюбов, режиссер конкурсного фильма «Уездный город Е».

←
«Карабаш», режиссер Илья Комаров

Виталий Манский. Ну почему? Если он в шестнадцать лет уже занимает реальную должность в структуре левых партий, это уже серьезное дело. Нет?

Юрий Пивоваров. Для него это просто увлечение. Временное, а для многих его товарищей по комсомолу важна именно карьера.

Виталий Манский. Я смотрю действительно документальную комедию, но сам герой жизнь видит иначе?

Юрий Пивоваров. Да, это так. На самом деле я, наверное, оказался где-то между, условно говоря, вами и своими героями, потому что родился уже после распада Советского Союза. Я многого не застал, и многие вещи, которые вам кажутся смешными, мне – нет. Допустим, мне вчера сказали: очень смешно, что он не знает английский, потому что в Советском Союзе вроде как плохо знали этот язык. Я в этой сцене вообще другое увидел, а, возможно, люди старшего поколения вообще все воспринимают иначе. Я увидел не политическую сатиру, а отчаянное желание молодого человека, чтобы у него что-то получилось в жизни. Он выбрал возможность реализовываться через политическую деятельность. Но могла быть и какая-то другая.

Виталий Манский. Я хотел бы обсудить тему про объективное, то есть документальное, и про субъективный авторский – жанровый – взгляд. У нас, скажем, в этом году на фестивале есть в конкурсе картина молодого автора «Карабаш». Насколько она отражает реальность жизни в этом городе?

Илья Комаров[5]. Я достаточно быстро отказался от попытки отразить действительность, потому что понял, что у меня нет каких-то рычагов, инструментов, чтобы это сделать, это слишком сложная задача для меня. Единственное, что я могу, – передать какой-то свой опыт, свое ви́дение. Я даже не претендовал на то, чтобы быть объективным.

Виталий Манский. Тогда можешь ли говорить, что твой фильм документальный?

Илья Комаров. Думаю, да. Мне кажется, что не бывает объективного документального кино вообще.

Зара Абдуллаева. Правильно.

Илья Комаров. Бывает кино, которое стремится быть объективным, но в этом смысле мое кино не стремилось к этому.

Максим Швед. Мы такими рассуждениями сейчас дойдем, что документальное кино рассказывает правду жизни.

Зара Абдуллаева. Докатимся.

Максим Швед. Часто в этом нас обвиняют неподготовленные зрители, которые говорят: «Так это же неправда» или «На самом деле было не так». Но документальное кино совсем, мне кажется, не про это. Это первое, что надо откинуть. Правды в принципе в документальном кино нет.

Виталий Манский. Прекрасно, но тогда что есть? Дайте перечень того, чего нет. Можем мы его как-то обозначить?

Максим Швед. Реальность иллюзорна.

Виталий Манский. Что тогда мы вообще тут все делаем?

5. Илья Комаров, режиссер конкурсного фильма «Карабаш».

Зара Абдуллаева. Главное же – восприятие. Юра Пивоваров удивился, что в Советском Союзе английский не все знали. Мне кажется важным колебание или даже крушение принятых в документальном кино или фестивальном бизнесе стереотипов. Например, у Елены Ласкари в фильме «Где Матрёна?» небанальный ракурс. Вроде бы выгодно и практично снимать больного героя. Но она не снимает больную девочку, показывает ее нейтрально и эпизодически. А мог бы получиться хит. Но она такой задачей пренебрегает. Оставляет ярчайшую героиню на периферии своего внимания. А в роли главной героини снимает ничем не примечательную девушку и лепит ее из пустоты, из воздуха. Вот что интересно. Зачем обсуждать объективность/субъективность? Интересно, что здесь нет ни одного режиссера, который бы задумался о новом герое – блогере. Мы выясняем про комсомольца, который стал, будет или не будет политиком. В прошлом году в Роттердаме главный приз получила китайская картина «Настоящее совершенное» (Present Perfect) об активистах стриминговых чатов. Мавроматти этой актуальностью занимается. Тут же собрались режиссеры-традиционалисты, которые должны рассуждать про реальность. Смешно. Даже Разбежкина утверждает, что после съемки реальность умирает. Пусть режиссеры поговорят о том, о чем они не могут нигде больше сказать, о том, что их волнует или нервирует.

Виталий Манский. Я все-таки про город Карабаш хочу сказать. Одна картина о нем – «Лиза» Павла Фаттахутдинова – получила премию «Лавр» в 2006 году. Вторая – «Человек из меди» Марии Мирошниченко. Фильмы документальные, реальность отражают.

Зара Абдуллаева. А в чем проблема?

Виталий Манский. Что же это за реальность, если они все разные?

Зара Абдуллаева. Давай в историю погрузимся. Ланцман снимает «Шоа» и говорит, что каждый раз, когда публика смотрит фильм, она умирает, а не сочувствует жертвам и тем самым себя утешает. Умирать – это другое. Люди выживали в лагере и для того, чтобы свидетельствовать. Но свидетельствовать могут только мертвые. У выживших нет для этого языка. Эти фундаментальные вопросы касаются режиссера и человека, который воспринимает, что делает режиссер. Восприятие определяет, документ это или не документ, какая реальность, для чего, почему и так далее. Поэтому я не вижу в твоих вопросах конфликта, проблемы.

Виталий Манский. Если ты вспомнила Ланцмана, я хочу сказать про «Обыкновенный фашизм». Это такие классические, очень удобные для препарации примеры. Существовал нацистский кинематограф, который создавал величественный образ одной идеологии. Затем, когда он рухнул, возник кинематограф, который базировался и на визуальном материале, и на фактологическом, диаметрально противоположном, еще во время войны пошли картины о зверствах нацистов, и только спустя двадцать лет после войны Михаил Ромм объединяет эти взаимоисключающие реальности в одном фильме и возникает, может

быть, первая попытка осмысления этой трагедии. Она базируется на разных точках зрения, позициях. Так и в ленте «Святое место» Сергея Козьмина, который рассматривает противостояние двух общественных движений в московском парке. Одни люди хотят сохранить парк в том виде, в каком они его любят, где они гуляют с детьми, а другие считают, что сохранить его можно, только если в нем будет возведен православный храм и начнутся службы, колокольный звон, который своим благовестом накроет эту грешную территорию, и только в таком векторе развития придет, так сказать, истинная благодать. Эти две стороны встречаются, по сути, на баррикадах, где и завязывается их главный конфликт, и режиссер снимает их, для того чтобы предъявить реальную картину.

Конечно, мы соглашаемся, что она всегда субъективна и прочее, но все же его фильм в каком-то смысле объективно реальный. Более того, моя, так скажем, симпатия принадлежит одной из сторон баррикад, но режиссер не обслуживает мои предпочтения. Он, как мне кажется, предъявляет эти две стороны в их максимальном диапазоне, с их слабостями. В этом смысле, если «Святое место» оценить по ранжиру документальности, фильм, может быть, более документален, чем «Секретарь по идеологии» Юрия Пивоварова о молодом комсомольце, в рассказе о котором я вижу больше авторского отношения. Как и в фильме Дмитрия Боголюбова «Уездный город Е». Мы же понимаем, что в этом городе помимо всего того, что мы видим на экране, происходит очень много событий, которые при желании могли бы создать другую картину мира. Но здесь я вижу картину мира конкретных авторов.

Зара Абдуллаева. Для меня не существует критерия «более документальный и менее документальный». Если ты считаешь «Святое место» «более документальным», то я вижу и позицию режиссера, который на стороне тех, за кого и мы с тобой голосуем.

Виталий Манский. Может быть, спросим режиссера?

Зара Абдуллаева. Можно, но это не так важно.

Виталий Манский. Почему?

Зара Абдуллаева. Важнее смотреть и соображать.

Сергей Козьмин. Я, наверное, все-таки позволю себе уклониться от ответа на этот вопрос.

Зара Абдуллаева. Вот.

Сергей Козьмин. Мои персонажи посмотрели трейлер и остались недовольны. Тем не менее я и ту и другую сторону приглашаю на премьеру в Москве, чтобы они…

Зара Абдуллаева. …помирились?

Сергей Козьмин. Подрались.

Зара Абдуллаева. Я бы хотела сказать о лучшем фильме конкурсной программы – «Приднестровье» Анны Эборн из Швеции. Ее так называемая документальность, а точнее, жизнеспособность соткана из касаний, пластики, не замешенной – в отличие от большинства фильмов этого

«Артдок-фест»-2019

года – на идеологии. При этом подспудно там возникают страшное отчаяние и легкость, одиночество, пустота, привязанности и отсутствие будущего у совсем молодых людей, которым некуда, не к кому прилепиться. Тонкая чувствительность режиссера существует не в жесткой и эффектной драматургии, но в сугубой киногении и без выпендрежа.

Максим Швед. Зара сказала, что мы традиционалисты. У нас трехактная структура, как положено.

Зара Абдуллаева. Можно ведь по-разному, как угодно. Мы хотим все разложить. Но иногда не надо понимать, и это ценнее. Иногда надо зависнуть и в недоумении разойтись.

Виталий Манский. Ты помогла завершить мою мысль, именно это я и хотел сказать. Но если картина не касается общегуманистических идей, как, например, в шедевре «Старше на 10 минут» Герца Франка о взрослении человека, а обращена к социальному явлению – конфликту в парке, патриотическому угару в российской провинции, возрождению левой идеологии в России, – то, возможно, такие картины требуют более объективного отражения реальности.

Денис Катаев. Хотелось бы поддержать Зару, потому что, мне кажется, дискуссия несколько искусственная, и вы тоже это понимаете, потому что в документальном кино, в понятии «документальное кино» ключевое слово «кино». Когда появляется монтаж, это в любом случае авторское высказывание и зрительское субъективное восприятие. Тут объективность искать не стоит, объективность в твоей голове, в голове зрителя, у каждого своя правда. Даже если привести примеры из журналистики, то и в них объективности нет – не потому, что там пропаганда или что-то еще, а потому, что даже у свободных СМИ есть какая-то позиция. Мы видим это, наблюдая на примере американского телевидения, которое мы считаем более или менее свободным: у CNN своя объективность, а у Fox своя. Зрители, которые смотрят

«Чистое искусство», режиссер Максим Швед

и выбирают телеканал, выбирают свою правду. Вы спрашивали, чего нет в документальном кино. Документального кино нет, есть просто кино.

Зара Абдуллаева. Более или менее правильно.

Виталий Манский. Я хочу ответить Денису. Когда Сергей Лозница решил сделать «Государственные похороны», фильм о прощании со Сталиным, он как раз хотел изъять эту субъективность, которая была предъявлена в фильме «Великое прощание», где голосом Леонида Хмары и таким тяжелым, брутальным музыкальным рядом создается безальтернативная для зрителя форма восприятия этого кино. Лозница убирает все эти внешние факторы и создает практически не только объективную, но ортодоксальную реальность этих съемок, выстраивая их в монтаже.

Он даже отказывается от каких-то креативных решений, которые использовал в монтажных фильмах. Например, в «Блокаде» он в финале берет сцену казни, которая происходит отнюдь не в блокадном Ленинграде, а где-то в Рязани, создавая, так сказать, креативное напряжение, монтаж аттракционов. Здесь же никаких аттракционов нет. Более того, он сомневался, ставить ли финальную колыбельную песню, потому что она создавала некоторую оценочность происходящего. В итоге он это все-таки сделал, хотя внутренне понимал, что без этого, может быть, картина была бы более строгой.

Денис Катаев. Все равно он в итоге создал что-то свое, это его авторское ви́дение. Это реальность Лозницы.

Зара Абдуллаева. Он же выбирал кадры и включил закадровые стихи, выбрал саундтрек.

Виктория Белопольская. Монтажное кино – это, как известно, извините за общее место, создание собственных смыслов из чужих съемок. Поэтому какая тут объективность? У Лозницы собственный звуковой ряд. Совершенно автономный от этого изображения, потому что это

чтение поэзии. Да, в то самое время, как я понимаю, записанное, но это поэтическое полотно за кадром. Между прочим, то, что для меня «Блокаду» делало важным фильмом. То есть я привыкла воспринимать классические блокадные съемки как хронику умирания. Современное звучание, звуковой ряд Лозницы сделали для меня это хроникой выживания. Поэтому здесь происходит, мне кажется, такой же переворот, потому что и колыбельная, и музыка, и поэзия за кадром создают новый смысл, не имеющий отношения к тем смыслам, которые закладывали как бы скорбящие операторы в хронике.

Виталий Манский. В картине «Майдан» он преследовал как раз более ортодоксальную точку зрения некоей отстраненности. Может быть, за счет общих планов «Майдана» создавалась отстраненная созерцательность, именно она, я бы даже слово «объективность» не использовал.

Зара Абдуллаева. Это другое. Он сам снимал. Выступил хроникером.

Виктория Белопольская. Он не снимал Майдан.

Виталий Манский. Ну снимал оператор, который работал с ним. Но то, что он использует в фильме «Государственные похороны» – все фонограммы времени – реальное радиообращение, реальное медицинское заключение, поэзия, которая читалась тогда, – это строгая документация времени.

Виктория Белопольская. Не держи его за идиота все-таки. Он положил всю эту «поэзию» плотненько одна к другой, а не так, как она звучала по радио, наложил ее на определенные эпизоды этой псевдо-иногда-хроники, изъял литры слез, потому что скорбят у него там почти без рыданий. Возможно, он так видит объективность, но создание этой звуковой эссенции за кадром уже говорит о том, что поэзия в реальности не звучала так, как в фильме.

Зара Абдуллаева. Вика, еще важный нюанс, мне кажется, в этих похоронах. Поскольку это шествие бесслезное, оно антропологически интересное, а поэзия превращает этот фильм в реквием. Лозница – расчетливый режиссер.

Виктория Белопольская. Да.

Денис Катаев. Он прекрасный режиссер и в первую очередь режиссер, но он не Господь Бог, чтобы творить реальность и как-то нам правду, истину сейчас нести. Он талантливый очень правильно Зара говорит, что расчетливый он хочет не навязать свою позицию, а создать определенную атмосферу. А позиция у него определенная, четкая. Она видна невооруженным глазом и в «Аустерлице», где абсолютный ужас не от того, что было, а от того, что сейчас происходит, как воспринимают бывший лагерь люди, которые приходят туда как в «Диснейленд»…

Виталий Манский. Мы обсуждали реакцию части зрителей этой картины, которая для них подтверждает величие Сталина.

Зара Абдуллаева. И на Западе так воспринимают?

Виталий Манский. Да, некоторая часть аудитории.

Зара Абдуллаева. Есть много документальных спектаклей, реальные люди играют. Например, посадили отца, расстреляли, рассказывает

сын, уже пожилой человек, а его мама, когда умер Сталин, поперла на похороны.

Про Аустерлиц. Лозница думал, что туристы ужасны, потому что снимают селфи. Я так не считаю, я воспринимаю эту картину иначе. У них нет другого способа, кроме селфи, задокументировать свое пребывание там. Как это потом отзовется? У каждого по-разному, мы не знаем. Поэтому я смотрю этот фильм не как критику буржуев, которые едят в газовых камерах бутерброды.

Виталий Манский. Зара права в том смысле, что люди, поехав в отпуск, приняли решение отправиться не в «Диснейленд», а в скорбное место, поклониться памяти погибших и использовать современный инструментарий, чтобы задокументировать свое пребывание, и селфи – это и есть технический инструмент сделать фотографию на память, а не факт цинизма. Но, откровенно говоря, в картине это выглядит как авторский нажим, которого нет ни в «Процессе», ни в «Государственных похоронах». То, что Лозница использует реальные фонограммы того периода, которые реально транслировались из медийных источников, и реальный footage, – это не аттракцион. Если бы он взял «Широка страна моя родная, где так вольно дышит человек» или какую-нибудь песню «Маленькая страна», которую Королёва поет, в этом был бы аттракцион и авторское насилие. А здесь все очень гиперотстраненно и гипер, так сказать, аккуратно. Я как продюсер участвовал в ранней картине Сергея «Полустанок», где люди спят и ждут никогда не прибывающего поезда. Такие моноклем снятые спящие лица, и там идет дождь. Я ему говорю: «Слушай, чуть-чуть подмешай овации, будет очень похожая фонограмма, никто не услышит, просто подсознание откликнется». Он говорит: «Нет, дождь – это дождь». Я знаю изнутри его подход.

Зара Абдуллаева. Это было давно. Я ему говорила про «Процесс»: «Зачем антракты делать с демонстрациями?» Он отвечал: «Это же спектакль, антракты нужны». Поэтому и фильм «Процесс» он моделирует, режиссирует.

Елена Ласкари[6]. А если бы он поставил какие-то монологи людей того времени, тогда это было бы авторское, субъективное кино? Если материал того времени, значит, это объективность.

Виталий Манский. Лена, никаких монологов не было, была официальная хроника. Если и есть синхроны, то есть говорящие люди, они говорят ровно то, что отражает политическую и идеологическую конструкцию того времени.

Елена Ласкари. А если бы детские песни были там?

Зара Абдуллаева. Ну колыбельная – она же из того времени. Хочу вас спросить. Вы выбрали в своем фильме «Где Матрёна?» яркую сестру для фона истории. А бледную невыразительную сделали героиней. Мне это очень понравилось.

Елена Ласкари. Да, да, да. Я очень не люблю педалировать и не люблю вещи, из которых сразу можно сделать аттракцион, вы абсолютно

6. Елена Ласкари, режиссер конкурсного фильма «Где Матрёна?».

«Святое место», режиссер Сергей Козьмин

правы. Потом, существуют этические вещи. На самом деле мы снимали все, и можно было смонтировать отдельный фильм про яркую сестру. Я считаю, что все надо снимать, но не все оставлять в монтаже.

Зара Абдуллаева. Зато было бы эффектно.

Елена Ласкари. Да, но мне это неинтересно.

Зара Абдуллаева. Саша Расторгуев всегда говорил, что когда игровое кино становится хроникой, это гениально. Ваше снятое и смонтированное кино тоже воспринимается как хроника. Не эпохи Сталина, а современной. Здорово.

Виталий Манский. Действительно, вся советская киноиндустрия в лице передовых и главных кинематографистов того времени скрупулезно документировала похороны Сталина. Огромное количество материала осталось в архиве, и Сергей Лозница его использовал. Однако буквально в прошлом году были найдены совершенно неожиданно на чердаке дома то ли в Вирджинии, то ли еще где-то архивные материалы бывшего сотрудника дипмиссии Соединенных Штатов Америки, который снял на, по-моему, 8-*мм* пленку похороны Сталина из окна американского посольства. Раньше американское посольство было на Манежной площади и окнами выходило на Кремль, на Манежную. По-моему, совершенно фантастическая обратная точка съемки. Мы видим помпезность, величие, церемониальность в съемках официальных, бесконечные толпы людей, а здесь какой-то хаос. Изменилась жизнь, сняли оцепление, люди рванули, побежали. Это уже обычные, так сказать, москвичи, тут другое настроение, но это документальная съемка. Кстати сказать, позволю себе определение: это и есть документальная съемка. В отличие от съемки сотен официальных операторов.

Виктория Белопольская. У него есть позиция в пространстве.

Зара Абдуллаева. У него есть ограничение – это дистанция взгляда.

Виталий Манский. Тут нет монтажа.

«Карабаш», режиссер Илья Комаров

Виктория Белопольская. Во-первых, дистанция взгляда, а во-вторых, это позиция человека из свободного мира, ну или более или менее свободного.

Виталий Манский. Опа!

Виктория Белопольская. Он смотрит сверху, он не участвует во всем этом. Он может смотреть на эту человеческую игру свысока, из какого-то окна, и видеть, что она пришла в движение. У него есть позиция?

Зара Абдуллаева. По-моему, у него есть просто точка съемки.

Дмитрий Боголюбов. Он не режиссер, не какой-то профессиональный деятель.

Виктория Белопольская. Вы сейчас говорите о его внутреннем мире, а я говорю об его объективной позиции по отношению к этой реальности.

Виталий Манский. Люди шли строем. Но снято ограждение – и начинается оттепель… Сергей Лозница, естественно, знал про эти кадры, и мы с ним даже обсуждали их. Но он категорически отверг саму идею их использовать.

Зара Абдуллаева. Потому что он пропагандист. Антисталинский.

Виктория Белопольская. Я понимаю, почему он отказался от этих кадров. Он делал фильм про другое.

Зара Абдуллаева. Он вообще не про похороны говорил, а про советского человека, как мне кажется.

Виктория Белопольская. Конечно. Зачем ему это «начало оттепели», «приход в движение»?

Виталий Манский. Здесь нет членов жюри, но есть программный директор фестиваля. Вика, скажи, пожалуйста, в конкурсе «Артдокфеста» 2019 года, на твой взгляд, есть хотя бы одна документальная картина, которая приближается к объективности? Потому что абсолютной объективности нет, абсолютной правды нет, абсолютной реальности нет. Это мы в первых строках дискуссии определили.

Виктория Белопольская. Я не могу ответить на этот вопрос вот так прямо, потому что объективность для меня не является никакой ценностью. Я не преследую цели продемонстрировать нечто, отражающее объективное положение дел, но если субъективно говорить об объективности в нашей программе, то для меня это, наверное, фильм Елены Ласкари «Где Матрёна?».

Виталий Манский. Ничего себе.

Виктория Белопольская. Картина говорит о состоянии человека в сегодняшней реальности, в определенных, типичных для страны, обстоятельствах и снята с какой-то такой интересной дистанции. Она и не близко, и не далеко. Она вовлечена в эту жизнь, изнутри этой жизни и в то же время не в ней. Там есть какая-то интересная авторская диспозиция.

Зара Абдуллаева. Причем такая незаметная, как бы нейтральная.

Виктория Белопольская. Да, да, да.

Зара Абдуллаева. Это очень трудно снимать. На Западе так снимают некоторые хорошие режиссеры.

Виталий Манский. Ты приводила в пример «Приднестровье» Анны Эборн.

Зара Абдуллаева. Мне очень понравилась картина, ну три четверти картины точно. Потому что Эборн тоже в режиссуре ни на что не опирается, кроме чувства камеры, пространства и человека, и очень много говорит об этом поколении, времени, реальности, объективности, субъективности – о чем угодно.

Виталий Манский. В рамках нашей дискуссии честно признались, что документального кино как такового, в общем, не существует и всегда то, что вы смотрите, – это авторская интерпретация.

Вам, наверное, как зрителям нужно просто, точнее, совсем непросто, но нужно пытаться найти близкую вам лично интерпретацию, ту интерпретацию, которой вы доверяете, которая на вас не давит, которая позволяет вам каким-то образом оставаться личностью в своей коммуникации с тем или иным произведением.

Виктория Белопольская. Мы же «Артдокфест».

Виталий Манский. «Артдокфест», да, но тем не менее я знаю по реакции зрительской – уже после просмотра или после обсуждения, – что наиболее сильное восприятие, наиболее сильная ответная реакция у человека как раз на те ленты, в которых завышен этот градус субъективности. Здесь на фестивале большинство очень высоко оценило картину Ксении Охапкиной «Бессмертный», даже по выражению лиц это было видно, когда люди выходили из зала, но ведь у этого фильма вообще ничего объективного и близко нет. Он весь соткан не просто из субъективности, он искажает каждую конкретную картину реальности до неузнаваемости. Переозвучивает ее, изменяет ритм, ну просто, так сказать, реальность движения.

Зара Абдуллаева. Это высказывание потому что.

Виталий Манский. Я сейчас говорю о том, что, значит, есть запрос на эти высказывания, стало быть, зритель хочет получать, можно сказать, «искаженную реальность»?

Зара Абдуллаева. Нет, нельзя.

Виктория Белопольская. Там реальность моделированная.

Виталий Манский. То есть документалист моделирует реальность.

Сейчас, когда мы, в принципе, можем снимать жизнь потоково, просто устанавливать веб-камеру и она будет, казалось бы, снимать эту реальность, оно-то тем не менее все равно реальностью не является. Условно говоря, фильм «Дорога» Дмитрия Калашникова.

Зара Абдуллаева. Ну и что?

Виктория Белопольская. Это роуд-муви.

Виталий Манский. Картина вообще никогда никем не снималась, это гиперреальность.

Виктория Белопольская. Там просто видеорегистратор, съемки видеорегистратора.

Виталий Манский. Но картина суперсубъективная, авторская.

Зара Абдуллаева. Режиссер выбрал фрагменты, снятые не им, и смонтировал их в определенной структуре.

Виталий Манский. Конечно.

Виктория Белопольская. Слушайте, есть такая история про Майю Плисецкую и Григоровича (это, наверное, апокриф). Когда у Григоровича спросили, можно ли в семьдесят лет танцевать «Лебединое озеро», он ответил: «Конечно, можно. Почему нельзя танцевать “Лебединое озеро” в семьдесят лет? Смотреть невозможно». Поэтому дело все в зрителе. Снять объективную реальность можно – смотреть это невозможно, потому что это просто не вовлекает. Вовлекает погружение во внутренний мир автора, предъявление его версии реальности.

Елена Ковалевская. Конечно, кино создается автором. Но каждый зритель смотрит свое кино. Какое бы оно ни было правдивое, объективное, субъективное, зритель вообще что-то свое высматривает. Например, «Секретарь по идеологии» Юрия Пивоварова для меня не фильм о левой идее или что-то в этом роде, а фильм о трудностях взросления, о несчастных подростках, которым так тяжело найти себя в жизни, которым хочется как-то социализироваться, быть каким-то важным, заметным.

Зара Абдуллаева. Роман воспитания.

Елена Ковалевская. Да, я смотрела именно так. Левая идея там создает определенный фон, на котором происходит взросление, но левая это идея, правая или какая угодно, для меня не меняет содержания и того, что я вычитала, высмотрела в этом фильме.

Виктория Белополевская. Продолжу про видеорегистратор. Дело не в том, когда что-то снято на видеорегистратор. Дело в том, что объективность достигается, когда ни у кого нет задачи снимать кино. Я задаю вам вопрос: не таким ли способом достигается объективность, когда нет задачи снимать, а оно снялось?

Зара Абдуллаева. Да, третья сила, понятно.

Виталий Манский. То есть как только появляется человек, разрушается объективность, разрушается все на свете, стало быть, единственный, кто как бы разрушает все, – это автор?

Виктория Белопольская. Белый человек уничтожает все. Есть такой мыслительный стереотип, что человек – это зло. Развитие этого стереотипа философского началось с антиколониальной риторики.

Зара Абдуллаева. «Лучший индеец – мертвый индеец».

Виктория Белопольская. Сначала белый человек разрушает все. Потом оказалось, что человек разрушает все. На следующий год Виктор Косаковский предъявит вам фильм, как человек разрушает все. Короче, автор – враг искусства.

Виталий Манский. Мы очень, мне кажется, хорошо поговорили. Мы честно сказали зрителям, которые наивно полагают, что смотрят документальное кино про реальность: ничего этого не существует. Но в новых отношениях нам нужно как-то продолжать жить, иначе нас поменяют на видеорегистратор.

Зара Абдуллаева. Сейчас каждый может стать автором. Поэтому такой проблемы больше нет, разве только на «Артдокфесте». ◆

Рига, 2019, октябрь

Денис Катаев

СКАЗКА ПРО ТЕМНОТУ

ART DOC FEST

«Бессмертный»
Immortal
Автор сценария, режиссер Ксения Охапкина
Операторы Александр Демьяненко, Артем Игнатов
Композиторы Роберт Юрьендаль, Ариан Левин
Vesilind
Эстония – Латвия
2019

Левой! Левой! Шагом марш!

В программе прошедшего «Артдокфеста» было много фильмов, в которых авторы рефлексируют на тему милитаризации обыденной жизни в современной России. В канун 75-годовщины Победы это просто витает в воздухе, а документалисты не могли пройти мимо такого зрелищного материала. Нам показали, как россияне радостно приветствуют поезд с сирийскими трофеями («Акция» Алексея Суховея), как провинциальный город до сих пор живет памятью о Великой Отечественной («Уездный город Е» Дмитрия Боголюбова), а военная форма становится атрибутом стриптиза в наши дни («Стриптиз и война» Андрея Кутило). Все это эталонные примеры современной документалистики, отстраненно и дотошно фиксирующей реальность. Режиссер Ксения Охапкина прошлась по теме с особым взглядом, как будто по касательной, потому ее фильм «Бессмертный» сильно выделился на общем фоне. Его можно считать больше художественным высказыванием, чем привычной нам документалистикой, которую мы год от года смотрим на «Артдокфесте» или в проектах выпускников Марины Разбежкиной. Именно поэтому картина и получила такое широкое признание у зрителей и критиков – фильм удостоен Гран-при фестиваля, а раньше

еще и приза в Карловых Варах. Хорошо известно, что одной из тенденций игрового кинематографа последнего десятилетия можно назвать как раз стремление к максимальной достоверности, реалистичности и правдивости в кадре. Здесь же мы можем наблюдать совершенно иное, встречное движение, когда документальное кино удачно мимикрирует под игровое, чтобы достичь большей выразительности и метафоричности.

Ксении Охапкиной удается ввести зрителя (даже профессионального) в заблуждение с первых кадров: перед нами высвечивается то ли суровая правда, то ли пугающая антиутопия с преднамеренно сгущенными красками. Это продуманный ход, чтобы все происходящее на экране выглядело максимально фантасмагорично и образно. На деле выходит, что «Бессмертный» – страшная полярная сказка про вечную мерзлоту и темноту. По жанру фильм можно смело определить даже как хоррор, этакий скандинавский детектив, действие которого разворачивается в Апатитах Мурманской области. Лучше декорации и не придумаешь, это бывший город трудовых лагерей, где жизнь застыла окончательно, а рутина съедает души вплоть до нашего времени. Апатиты становятся для режиссера удобной моделью, удачной реконструкцией пугающей жизни постсоветского человека, который вроде бы освободился от тоталитарных фобий, но до сих пор продолжает существовать в системе координат Гулага. Апатиты на экране медленно превращаются в заснеженный Мордор, откуда обратного пути не предусмотрено. В прошлом году Юрий Дудь выпустил резонансный репортаж «Колыма – родина нашего страха», в котором подробно рассказал своим молодым подписчикам о том, как жители Магадана и по сей день существуют в парадигме той лагерной системы, о которой многие его зрители даже не в курсе. В «Бессмертном» же Ксения Охапкина мастерски визуализирует эту советскую мумию, которая изо всех сил пытается порабощать людей и за счет этого править вечно.

На первом плане основные действующие лица – безликие толпы людей, безропотно существующие в полярной ночи, своеобразные зомби, которые заблудились где-то в чистилище. Потому этот хоррор еще и немой по своей форме: дискурса здесь не существует, как и времени. Все застыло в пустоте и в отсутствии смысла. Разговорам здесь не место, обсуждать нечего – есть лишь данность, определенный алгоритм действий, которые выполняют изо дня в день в абсолютной темноте, даже не задумываясь, а зачем все это нужно. От автобуса до завода, от завода до подъезда, от роддома до кладбища – безликая масса в зловещих обледенелых декорациях, которые не отогреть даже газом, что уж и говорить про человеческие чувства и эмоции. Это их религия, их служба тому самому беспощадному Молоху, который захватил их души навсегда, их самый настоящий бессмертный полк, в конце концов. Смотришь на это с ужасом, а вспоминаешь кадры из фильма «Милый Ханс, дорогой Петр» Александра Миндадзе, где накануне той самой Великой Отечественной такая же серая масса людей ежедневно в кромешной

тьме в вагонетках отправляется на совместный с немцами завод по варке оптического стекла. Такая связка позволяет говорить об органической связи постсоветского человека с советским, говорить о них как о братьях-близнецах. Кажется, что один день Ивана Денисовича растянулся на век, а нам показаны беспросветная временна́я петля или портал, в котором отсутствует что-то человеческое, а присутствует только он – homo soveticus, уникальный живучий образец, привычки которого работают как часы. Постсоветский человек на деле оказывается таким же податливым, нерешительным и зависимым, и это в условиях отсутствия «железного занавеса» и рыночной свободы. «Optimisitc is a lifestyle» – именно так написано на топике одной из героинь. С таким энтузиазмом они и попадают в это чертово колесо. Сбегать с «таинственного острова» при этом никто не собирается, а действие как будто по-прежнему происходит на зоне, за решеткой. С той лишь разницей, что к бронзовому Ильичу добавляется пристальный взгляд нового предводителя и Большого Брата – бронзового же Владимира Путина. В данном контексте путинская заснеженная Россия ничем не отличается от той советской, которую мы на самом деле не потеряли. Вот она – выстраивается на наших глазах по режиссерской воле Охапкиной. Так и выходит, что главным героем в этой постсоветской антиутопии нужно считать все-таки дух Советского Союза, который растворен в этом холодном воздухе, он здесь повсюду – в людях, собаках и памятниках. Вот она – настоящая Снежная королева или Морозко с армией своих верных Каев. Или, если хотите, коварный Распутин, который все-таки стал бессмертным, как в мультфильме «Анастасия», и подчинил себе волю соотечественников.

Казалось бы, мрачная сказка про темноту осталась без чужеродного элемента и лишена интриги. На самом деле по законам драматургии даже в таких беспросветных реалиях есть место чему-то чужеродному и светлому. Против поглотившего всех и вся снежного царства бессознательно выступают дети, которые все-таки живут совсем другой жизнью, испытывают человеческие эмоции вопреки и пока еще реагируют на окружающую действительность непосредственно. Даже если это просто ухмылки, разгильдяйство и кривляния. В этих подснежниках еще не погас огонь, хотя всадники тьмы уже совсем рядом. К порядку и рутине смолоду их пытаются приучить патриотичные солдафоны, физруки и простые русские учителя. Молодость – не порок, ее ведь тоже можно использовать в своих целях. В данном повороте сюжета как раз и проявляется тот самый шагающий по стране призрак милитаризма. Детей рекрутируют в Юнармию, учат быстро собирать автоматы, маршировать, выполнять команды и правильно праздновать. Благо других опций для них и не существует. Либо спиваться – либо строиться. Оруэллу и не снилось. «Добрая война лучше худого мира», «Готовность к самопожертвованию, адреналин и профессионализм – наше все!» – вот главные лозунги, с которыми ежедневно сталкиваются эти молодые бойцы на старте своей жизни. Взрослые наставники

«Бессмертный», режиссер Ксения Охапкина

только и делают, что учат, как правильно держать в руках «калашников», как работает механизм гранаты или как попасть в цель. А пределом мечтаний для них вдруг становится не хипстерская кепка, как для их ровесников, например, за рубежом, а трофейный шлем с вмятиной от пули, от которого появляется приятная дрожь в коленках. И вроде бы только девушки, освобожденные от воинской повинности, вправе выбрать эскапизм и остаться в стороне от происходящего, потому что их «рекрутируют» в танцевальный ансамбль. Их призвание – развлекать. Но даже их танцы похожи на марш, а их топот от чечетки попадает в такт стука железнодорожных колес вагонов с углем, который постоянно подбрасывают в топку этого темного царства, чтобы окончательно не замерзнуть.

Таким образом, выходит, что документальный «Бессмертный» на деле оказывается поэтической зарисовкой про необратимость советского пространства и времени. Режиссер выносит визуально бузупречный и беспощадный приговор постсоветскому пространству и обществу, которое застряло навечно в трудовом лагере. А сам фильм может по праву получать награды не только на фестивалях документального кино, но и игрового. ◆

Вероника Хлебникова

ПОСЛЕ ИЮНЯ МАЙ И АПРЕЛЬ

ART DOC FEST

«Приднестровье»
Transnistra
Автор сценария, режиссер
Анна Эборн
Оператор Виргини Сюрдей
Композитор Вальтер Хюс
A Momento Film, Adomeit Film, Clin d'oeil Films production, Folkets Bio, Øst for Paradis
Швеция – Дания – Бельгия
2019

В 16-*мм* письме без обратного адреса красивым крупным почерком детство пишет, что не вернется.

Где-то на краю лета мотыляется компания постдетей из приднестровской Каменки. Около совершеннолетия день неотличим от другого, все та же зачарованная коса, спокойная река, отмель. Загорелые коленки и локти лупят по воде. Героям «Приднестровья» делать нечего и даже меньше: барахтаться в речке, курнуть и валяться, переругиваться беззлобным матерком, завихрить тарзанку, отобрать телефон у Тани ради смеха и троллить позвонившего. Не сговариваясь, броситься за ней и спасти на мелководье. Снова залечь, уронив головы друг другу на впалые животы, щенками вокруг самки. Подвижная камера близко-близко касается лиц, гримасок, дышит в беспечный затылок и вдруг замрет, отвлекшись на предгрозовое небо, бег водомерок.

Таня – румяная, круглая, бурлескная версия нимфетки с щеками, магнит пацанской компании. Роковое создание ходит с Сашей, дразнит Диму, Дениса и остальных. Обстоятельные разговоры ведет с Толей. Они, как взрослые из телевизора, обсуждают тонкости отношений. Толя ждет решения медицинской комиссии про инвалидность и того, что с ним будет сразу после детства: пенсия, разрешение на работу или же дурка.

Прошлого не скоплено. «Что за шрамы?» – спросят Таню про запястья. Отвечает: «Из глубокого прошлого, месяц назад». Будущее – только на словах.

Шведке Анне Эборн удалось засечь утро мира в его ослепительной рани, состояние свободы от времени. Сколько дней в неделе, сколько недель в месяце и месяцев в году – следует помнить только в кабинете врача. Для персонажей время остановилось, как эта плавная река. Может, она и течет и даже куда-то впадает, да пейзаж неизменный, прежние берега. Для персонажей все одновременно и близко, и далеко, сплошное настоящее, которое некуда девать. Даже саундтрек «Приднестровья» работает как ингибитор времени. «Крыши домов дрожат под тяжестью дней, небесный пастух пасет облака», – убаюкает Виктор Цой. «Миллион, миллион, миллион алых роз», – заведет Алла Пугачева. «Я с начальником бьюсь, я тюрьмы не боюсь, я боюсь, что к тебе не вернусь», – заноет в нос Артур Бесаев. Написанная Вальтером Хюсом музыка напомнит об электронных арабесках Алексея Рыбникова к советским фильмам для подростков, где прошлое, настоящее и будущее были гранями одной утопии.

Есть места, где про будущее забываешь; Анна Эборн именно там сняла свой фильм, награжденный на фестивале в Роттердаме призом VPRO «Большой экран». «Вот и день прошел, работа, гулянка, река», – говорит Толя. Его попросят назвать месяцы в обратном порядке, а потом пойдет снег. Будущее, до сих пор незримый персонаж фильма, выйдет из тени. Кто-то хочет уехать. Не уедешь – «хапнешь горя», скажет Таня, от кого-то это уже слышавшая. Чем окажется будущее? Смирением, предательством, прощанием, песней: *из полей уносится печаль, впереди у жизни только даль, полная надежд людских дорога*.

Река была и останется, а утро и лето пройдут, как проходит все, скипая молоком с обкусанных губ. Снег засыплет Каменку и ее позолоченные памятники советским героям. Таня улетит в Грецию, Толя правильно назовет докторам из комиссии количество дней в неделе, начнет обратный отсчет месяцев, тормозя на смене сезонов: «…Август, июль, июнь… май, апрель…»

«Приднестровье» – документальная баллада невесомой красоты с каплями дождя на речной глади, вензелями сердечек на запотевшем стекле, высокими травами и многоэтажками-призраками, чьи крыши оторвались от домов. Непризнанная республика, Приднестровье совпадает контурами с островом Нетинебудет, где роскошь не взрослеть – привилегия обитателей. Без всякой магии взрослеть в Каменке особо некуда – будущего сюда на всех не завезли. Вариант правдоподобной социальной перспективы – военное училище, куда торжественно принимают младшего брата Тани, накладывая на каждого мальчика-новобранца заветное заклинание: «Пусть твои профессиональные навыки никогда тебе не пригодятся».

Анна Эборн управляет самим временем и предлагает поверить в то, что ее фильм – документальный, но это необязательное определение. Из-за фантастически точной драматургии невыдуманных обстоятельств, из-за сияния лета и тихого света зимы, а главным образом из-за превращений времени здесь примерно все кажется вымыслом. Остальное довершает встроенный в нас «эффект Кулешова». Финальная сцена соединит в кадре Таню и Толю, чтобы домыслить несбыточный роман между ними и полоснуть им по сердцу, которое в «Приднестровье», напомню, всего лишь рисунок на стекле, испаряющийся вместе с дыханием. Камера выберет этих двоих из неразличимой стаи в герои не сразу, но задолго до эпизода, где куплеты «Я парнишка седой» заменят любовное признание. Толя, философски заметивший: «Что такое любовь… Х… его знает», теперь кротко поет, проживая каждое слово: «Я тобою одной совершенно больной, неужели меня ты забудешь?» Таня снимает его камерой телефона. Как всегда, любовь – это только кино, взгляд с экрана.

В предыдущей картине «Лида» (2017) Анна Эборн виртуозно работала с временем старухи шведки, чудом уцелевшей в войне, Гулаге, постсоветской голодной разрухе и скончавшейся вскоре после съемок. Ее воспоминаниям режиссер подбирала теплые цвета камеры Bolex. Лида говорила не только по-русски, на мове, но и сохранила исчезающий старошведский, и с ним веяло силой и страстью переселенцев. Вместе со своей героиней Эборн создавала переживание ее эпох чисто кинематографическими средствами, фактурой пленки, цветовой температурой. Старая Лида из Змиевки, как и юнцы из Каменки, вырвана из мира – не столько старостью и одиночеством. Без семьи, в украинской богадельне она существует вне социального пространства, в расслоении времени, но ее личная территория в фильме при этом сопоставима с отдельным государством и размыкается в бескрайнее пространство-время европейской истории. Под слоями времени и памяти спрятана весьма чувствительная горошина, но не она ядро сюжета. Как и в «Приднестровье», фокус Эборн на атмосфере, модальности переживания времени.

Персонажи «Приднестровья» узнают опыт утраты прямо сейчас, у нас на глазах фильм затягивается корочкой на ране, перед камерой Эборн разверстая юность погружена в себя, прежде чем навсегда исчезнуть, зарубцеваться, стать шрамом. В тайный и неловкий краткий момент ломки их голосов, пения, простодушного мата и проявлений столь же органичной и наивной лирики хотелось бы отвернуться, сбежать, как при звуках «Ласкового мая».

Благодаря безупречному пониманию времени и безвременья Анна Эборн не влипнет в почтенный, но усталый канон ювенильной дворовой романтики, послужившей и первопроходцу жанра, «Изгоям», этому «ласковому маю» от Копполы, завороженного юностью и скоростью, с какой истекает ее время – по Роберту Фросту:

«Приднестровье», режиссер Анна Эборн

Есть ли что золотей
Первой листвы тополей?
Ведь золото первоцвета,
Уберечь-то всего трудней,
Короткий час, – а потом...
(Вот и рай был так уничтожен!)
И слетает лист за листом,
И рассвет размывается днем –
Уцелеть золотое не может!

Все юнцы не отсюда, все они чужды миру, но это скоро проходит. В начале фильма Эборн они пока принадлежат природному миру зарослей и воды, авантюрному раю заброшенной новостройки, где под небесным куполом они, такие независимые, такие эквилибристы, балансируют над пропастью, где некому их ловить, пользуются лучшим из прав – просто жить, пока мир поставлен на паузу, полную неопределенности и свободы от выбора.

Персонажи «Приднестровья» просты, частицы их жизней элементарны, но история их утраты – неизменно одна из великих универсальных историй, и Эборн посчастливилось ее рассказать просто и зрело, то есть с точки зрения искусства, а не инфантильно, то есть погружаясь в социально-политический контекст. Красота фильма в том, что документальными, но и очень пластическими средствами Эборн на месте очевидной дистопии создает большой художественный мир утопии, коррелирующий со сложностью человеческой жизни, а не только с идеологической и геополитической повесткой. ◆

Елена Стишова

ПОСТСКРИПТУМ

ART DOC FEST

«Артём и Лиля»
Автор сценария, режиссер, оператор, продюсер
Дмитрий Авронин
США
2019

Судя по датам, обозначенным на экране, фильм «Артём и Лиля» снимался в Новосибирске и на Чуйском тракте буквально вслед за «Майданом», снятым Сергеем Лозницей в Киеве зимой 2013/2014 года. Премьера «Майдана» прошла в мае 2014-го на Каннском фестивале, в Москве мы его увидели 11 декабря на «Артдокфесте» – никто из отечественных дистрибьюторов не решился показывать «Майдан», маркированный провластными СМИ как антироссийский.

Полный метр Дмитрия Авронина «Артём и Лиля» появился на «Артдокфесте» на исходе шестого года после Евромайдана – в декабре 2019-го. Его герои, включая режиссера, гражданина США, на момент съемок, разумеется, не видели фильма Лозницы, да и телевизионной картинки великого стояния украинского народа на площади тоже не видели: на российских каналах действовал негласный запрет на объективную информацию протестных событий в Украине, Владимир Соловьев и его команда уже вели массированный пропагандистский обстрел телезрителей, дабы научить их «правильно думать»[1]. В первых кадрах Артём время от времени нервно переключает каналы телеприемника, все-таки надеясь

1. «Мы уже давно живем в обстоятельствах, когда чуть ли не главным и самым влиятельным производством стало изготовление массовых представлений о происходящем». См.: *Дондурей Д.* Технология мобилизации. – «Искусство кино», 2015, № 5, с. 6.

получить какую-то информацию, но быстро понимает тщетность своих попыток.

Фильм затевался по другому поводу, задолго до того, как Майдан определил повестку дня в Европе, да и в мире, на годы вперед.

Дмитрий Авронин, уроженец Новосибирска, приехал в родной город по частному делу: с Артёмом и Лилей, школьными друзьями, они давно мечтали совершить автопробег по Алтаю, в места, нынче экстремально модные и труднодоступные. И настал момент. Лиля с Артёмом накопили денег на путешествие. Основательный Артём готовится капитально: оптом закупает продукты в гипермаркете, запасается мясными деликатесами собственного приготовления, даже куртку новую приобретает. Вместе с Лилей они колдуют над картой, намечая маршрут с привалами и ночевками. Словом, компания собирается в поход. На улице натянута палатка цветов украинского флага – кто-то в городе поддерживает Майдан. Артём, человек реалистический, хмуро замечает: «Я бы хотел обойтись без этого драйва».

А разговоры крутятся вокруг Украины, потихоньку уводя героев от намеченной цели, а фильм – от первоначального замысла.

Начинается он непонятно как сохранившимися с 1964 года (или 65-го) кадрами домашнего видео. Новогодняя вечеринка. Все молодые, веселые и даже счастливые. За кадром режиссер рассказывает: это молодые ученые, создатели и научные сотрудники Новосибирского филиала Академии наук СССР, жители Академгородка, остающегося и поныне интеллектуальным центром города. Автор фильма и его друзья – Артём и Лиля – дети крупных ученых (имена не называются). По идее они должны были – да и хотели! – идти по стопам отцов. Перестройка и распад СССР – геополитические перемены вторглись в частную жизнь героев фильма. Чем занимаются Артём и Лиля – не сказано, но от научной карьеры им пришлось отказаться. Артём уверен, что перестройка поломала его судьбу. С детства мечтал заниматься космосом, его инструментальным исследованием. Судя по его репликам, он и сегодня профессионально интересуется космическими исследованиями, но зарабатывает, ориентируясь на рыночную конъюнктуру. Не зря, наверное, панорама вдоль книжной полки упирается в толстый том по теории бухгалтерского учета.

Фильм снят методом пристального кинонаблюдения и привычной камеры. Иногда режиссер прибегает к синхронному репортажу: и в городских и домашних интерьерах, и на пленэре – в торговых центрах, на кухне Артёма и Лили, в квартире отца Артёма, только что вышедшего на пенсию, на улице, в автосервисе, в минивэне, набитом необходимой в дороге поклажей.

Между тем таймер на экране для чего-то листает даты. Только ли для того, чтобы заметить: мол, март в Новосибирске – глубоко зимний месяц? Да и в Москве март – еще не весна, как и в Киеве.

Разве что весна света. Стартует группа 9 марта. Меняется пейзаж. Машин мало, едут они будто под конвоем горной гряды, на каждом километре меняющей очертания. Ночуют в предварительно заказанных кемпингах. Туристов не видно – не сезон. Кажется, настроение меняется к лучшему. Лиля говорит, что чувствует себя счастливой.

Но недолго музыка играла. Буквально на следующий день, заехав на привал, где телевизор работает в режиме нон-стоп, они узнают про появление в Крыму «вежливых людей». Путешествие продолжается. До тех пор, пока 15 марта не будет объявлено о победных результатах референдума. Крымские граждане проголосовали за переход под крыло России, а российские военные установили контроль над украинскими военными базами. Командор автопробега Артём развернул машину на запад, не советуясь с командой. «Я не очень хочу жить в ситуации угрозы атомной войны», – объясняет он свое решение прервать путешествие. «Ты думаешь – это реально?» – спрашивает режиссер. – «Думай не думай, это возможный вариант».

Задуманный как роуд-муви, фильм буквально на глазах вынужденно меняет контекст. Сюда по определению втягивается вся последующая хроника украинско-российского противостояния, сложившаяся на «Артдокфесте» в мощный метасюжет. Из-за показов актуальной хроники конфликта международный фестиваль документального кино попал в опалу на родине, вынужден был эмигрировать и все-таки – усилиями своего президента Виталия Манского, стойкого и непримиримого, – ежегодно в декабре привозит большую программу (увы, не без купюр) в Москву и в Питер. «Артдокфест» был главным поставщиком объективной информации о затянувшемся конфликте когда-то братских республик, осложненном необъявленной войной в Донбассе и в Луганске. Кинолетопись конфликта была представлена в разных программах и в разных жанрах – от больших художественных проектов («Майдан» Сергея Лозницы, «Родня» Виталия Манского, «Полет пули» Беаты Бубенец, «Мира» Дениса Шабаева) до коротких репортажных съемок. Для полноты картины не брезговали некачественным синхроном, невыстроенной композицией. Критерий был один: честный документ.

Не знаю, как случилось, что снятый в 2014-м «Артём и Лиля» попал на «Артдокфест» лишь в 2019 году и был показан в программе «Среда». Пути независимого кино непредсказуемы. Не находились деньги на монтаж, допустим. А может, провидение придерживало эту картину до того момента, когда рефлексия окажется в самый раз и маргинальные сюжеты откроют новое измерение драмы, губительные последствия которой еще скрыты в тумане непредсказуемого будущего.

Драматургия «Артёма и Лили» тяготеет к игровому кино. Герои реальные, ситуация реальная, как и место действия.

Но оторванность от эпицентра события, недостаток информации диктуют подобающий игровому кино тип отношений. Многое не проговаривается, но топором повисает в атмосфере фильма. Протагонистом, конечно же, становится Артём: именно он чувствует мобилизационный угар, нагнетаемый московскими СМИ. Мысль о ядерном ударе не покидает его, каждый след на небе тревожит, кажется подозрительным.

Что это – параноидальный синдром? Или Артём знает больше обывателей, не вовлеченных в политику? И потому не исключает гибельного поворота российско-украинского конфликта, осложненного военными действиями?

Мне не удалось расшифровать его реплику про 1985 год, когда, по его словам, все ждали удара и не знали, куда, в какую жопу, засунуть голову. У меня нет оснований не верить Артёму. Зато есть повод лишний раз подумать, что многие события за пределами Москвы если и доходят до нас, то исключительно благодаря сарафанному радио. Такая вот у нас гласность.

Финал фильма литературный и в духе ретротопии. Авторский голос за кадром подводит итоги прерванного путешествия: с Артёмом отношения разладились. «Война, ненависть, ощущение ненужности… Как выглядит сегодня мечта о будущем? Как прекрасное прошлое?» Под занавес Дмитрий Авронин снова монтирует кадры новогодней вечеринки, снятой на домашнее видео. Все танцуют. Все веселые. Впереди прекрасная эпоха. ◆

Когда номер был уже сверстан, мы получили печальное известие о кончине Дмитрия Авронина, режиссера, автора фильма «Артём и Лиля».
Авронин сотрудничал с Виталием Манским и с «Артдокфестом». В трудные времена поддерживал фестиваль материально.
Редакция соболезнует близким Дмитрия Авронина.

Анна Филиппова

ЧЕРНОГО МАРТЕНА КРАСНЫЙ ДЫМ

ART DOC FEST

«Поет Ивано-Франковсктеплокоммунэнерго»
Автор сценария, режиссер Надежда Парфан
Операторы Дмитрий Бурко, Василий Гошовский
Композитор Маргарита Куличова
Phalanstery Films, JS Films
Украина
2019

Тревожные звуки внезапной музыки давали чувство совести, они предлагали беречь время жизни, пройти даль надежды до конца и достигнуть ее, чтобы найти там источник этого волнующего пения и не заплакать перед смертью от тоски тщетности.

Андрей Платонов. «Котлован»

В сознании среднестатистического россиянина Ивано-Франковск – аванпост украинского сепаратизма. Когда-то он назывался Станислав – в честь польского гетмана Потоцкого, воевавшего против русских во время русско-польской войны 1654–1667 годов. Уроженка города Надежда Парфан показывает его обветшалым, уютным острогом, где аскетическая западноукраинская эстетика сочетается с романтикой и брутальной фотогеничностью индастриала.

Дедушка Парфан был директором и основателем Ивано-Франковсктеплокоммунэнерго, ее мать до сих пор работает там. Но «Поет ИФТКЭ» – не сентиментальный мемуар о родителях: Парфан сознательно избегала

ухода в автодокументалистику. Ее любование рабочими (в основном уже немолодыми), занимающимися тяжелым, неблагодарным трудом, сродни восторженности, которую испытывает ребенок, наблюдая за родителем. Как в типичных фразах из учебника родной речи, оставшихся на подкорке: «Мой папа – летчик, мама – врач», в этом детском подглядывании, отмечающем каждую деталь, – генезис сентиментального и почти фетишистского чувства, которое связывает нас навсегда с «началом начал».

Фильм символично вышел в прокат 17 октября – как раз начало отопительного сезона. Работники Ивано-Франковсктеплокоммунэнерго доставляют в квартиры горожан тепло, одну из главных радостей жизни на постсоветском пространстве. Они продолжают вкалывать, несмотря на депрессивные экономические реалии, изношенную инфраструктуру и стагнирующие зарплаты. Они терпеливо выслушивают истерики жалобщиков, звонящих по телефону и сообщающих – иногда нецензурно – о прорыве труб, затоплениях, люфтящих батареях. Они ездят по квартирам одиноких стариков и требуют – настойчивым, но сочувствующим тоном – оплаты накопившегося долга. Они ездят по руинированным домам, где до сих пор живут и еще долго будут жить люди. И каждый день в три прерывают свою рабочую смену на час, чтобы провести репетицию заводского хора. Кружки самодеятельности на предприятиях – громоздкий советский реликт, и главный зачинщик, благодаря которому он до сих пор существует без внешнего финансирования и содействия, – харизматичный усач Иван Васильевич, такой архетипический гуцул. Он ходит по кабинетам кадровичек и бухгалтеров, уговаривая их прийти на репетицию. Подбадривает рабочих, которым тоже не до песен. Иван Васильевич – редкий пассионарий, которого не остановит ни отсутствие денег, ни отсутствие энтузиазма со стороны других. Славянский супергерой, чей образ хранится в коллективном подсознательном.

Вообще трудно представить менее увлекательный синопсис, чем «фильм о работниках ЖКХ». Тем удивительнее обнаружить в зале кинотеатра документалку, сделанную по лекалам эстетского художественного кино. Так, музыку для фильма написала композитор и саунд-дизайнер Маргарита Куличова, выступающая под псевдонимом Grisly Faye[1]. Звук от удара молота превращается в перкуссию, гул соприкасающихся металлических труб – в гигантский стонущий орга́н. Это напоминает саундтрек Эдуарда Артемьева для «Соляриса» Тарковского и производит такой же сильный эффект. В какой-то момент вы вообще забываете, что смотрите документальный фильм: «Поет ИФТКЭ» обладает шаманской, гипнотизирующей психоделичностью. Наплывы на трубах, затопленные подвалы, огромные аппаратные с ручными переключателями – все это как будто превращается в странное надсущество, которое становится таким же полноправным участником действия, как и отважные тепловики. Это напоминает сеттинг космических саг, в которых команда пионеров-исследователей сталкивается с неведомой, подчас агрессивной, субстанцией/разумом/расой.

1. Ее можно послушать на платформе SoundCloud. Ссылка: https://soundcloud.com/grisly-faye

Режиссерский талант Парфан позволяет ей надежно дистанцироваться от эстетики ruin porn – поверхностного и эксплуатационного. Фильм, чье главное преимущество – эстетизм, при этом ненавязчиво критичен по отношению к нынешнему политическому курсу: драматический пик ленты – добровольное увольнение главы профсоюза Ивана Васильевича, того самого, на котором держался хор, и его прощальная речь, во время которой он едва сдерживает слезы. Хор ИФТКЭ выступает на протокольных городских мероприятиях, которые открывает мэр дежурными речами про светлое будущее и веру в Иисуса Христа. Они исполняют эмоциональные патриотические песни, а потом на рабочих собраниях выслушивают патетичные оправдания начальства: повышения зарплаты не будет. Денег нет, но вы держитесь.

Интересно, что миллениалы СНГ – представители поколения, которое только ленивый не критиковал за праздность и паразитирование на родителях, – без чьей-либо указки воскресили эстетику дейнековских рабочих, спортсменов и «трудовых людей» всех мастей и сделали ее, как говорится, great again. Возможно, это реакция на социальную несправедливость, ведь никаких других способов высказывания у креативного класса в этих государствах нет; политическая система аннигилирована. Продюсер Юрий Бардаш (он, кстати, планирует стать режиссером), ныне выступающий как рэпер YOURA, вообще поместил этот ресентимент в центр своих текстов и клипов: там олигархи-белоручки понимают тяжесть пролетарских будней только после того, как их силой заставляют взяться за инструмент («Грузовик), а настоящие рабочие без труда выдерживают тысячеградусную жару, практически отрицая ограничения, накладываемые человеческой физиологией («Практика»).

Проводник тока, проводник тока
Да, нет невыполнимой работы
Ни злобы, ни доброты
Не спал? Иди работай! ◆

Лариса Малюкова

ПРИБЫТИЕ

ART DOC FEST

«Акция»
Автор сценария, режиссер, оператор, продюсер Алексей Суховей
Россия
2019

Через страну идет эшелон. Почти две дюжины вагонов. На восемнадцати платформах бронетанковая, инженерная техника (свыше пятисот образцов), артиллерия, огнестрельное оружие, самодеятельные взрывные устройства, экипировки, оборудование. И прочие трофейные сокровища, добытые в боевых операциях российскими военными в Сирии.

В вагонах артисты военных ансамблей.

Выступают в городах-остановках на маршруте под названием Россия. От Хабаровска, Владивостока, Мурманска, БАМа до Севастополя, от Москвы до Калининграда. Более шестидесяти российских городов. Более 28 тысяч километров.

У поезда есть имя – «Сирийский перелом». Есть задача – патриотическое воспитание населения. Есть машинист – Министерство обороны, запустившее этот «перелом» – военно-патриотическую акцию как важнейшее государственное предприятие.

Пунктом отправления всероссийской костюмированной передвижной оды патриотизму стала речь президента. Шестого декабря 2017-го он объявил о полном разгроме исламского государства. Нужна была масштабная демонстрация успехов вооруженных сил РФ в борьбе с международным терроризмом. И создатели этого

передвижного праздника, отмечающего эфирные победы на дальних рубежах, лишь старательно, инициативно претворяют в жизнь замышленное партией и правительством. Инсценируют программную статью президента «Россия: национальный вопрос». В ней сформулирован «образ русского мира», который «простирается далеко за пределы нашей страны».

Увертюра фильма «Акция» Алексея Суховея – духоподъемный ретроролик. Хроника демонстрирует методы пропагандистской войны, телевещатели на Запад на разные голоса поражают идеологического противника. Их оружие – стационарные и подвижные станции, войсковые и флотские. В этих съемках операторы не скучают, есть даже кадры с точки зрения всплывающей подлодки. Пропаганда ведется на всех языках. Радиус действия станции до пятисот километров. В учебном ролике, как и во всем фильме, отсутствует авторское «отношение», педалирование. Это просто очередной урок, можно сказать, научпоп.

Передвижники

Агитационная передвижная выставка демонстрирует силу и мощь воюющей державы. На платформах экспонаты: военные добычи из разбомбленной растерзанной арабской страны во всем разнообразии. Широкомасштабная операция «Акция» – сиквел пропагандистской войны. Ее рупором не случайно становится поезд – главный символ самого массового из искусств. Сквозь эпохи летел на всех парах советский кинопоезд, принявший эстафету у Люмьеров, но с «винтовкой в руках». Летел вместе со страной к заоблачным целям. «Другого нет у нас пути…»

Встречающие

Официальные лица, городские чины. Перед вокзалом для них коврики постелены. Люди от холода с ноги на ногу переступают. Обкатанные десятилетиями речи про руку помощи в борьбе с террористическим злом. Мантры про павших героев и живых. Про подвиг.

В каждом городе поезд встречают более миллиона зрителей и участников этого подвижного празднества. Эти встречи с прекрасным – отдельный протяженный во времени и пространстве аттракцион. Участники военно-патриотических клубов… Люди, пришедшие из интереса или отдохнуть. Или пригнанные местными органами взрослые и дети. Не важно, в любом случае возникает контакт, смычка вооруженных сил и народа, который, не жалея жизней солдат, оберегают вооруженные силы. Такой вот круговорот войны в природе отдельно взятой страны.

Снова станция, публика, велосипеды, коляски, люди в солнечных очках. Улыбки, ожидание. Народ к поезду тянется. К встрече готов. Сейчас порепетируем клятву, строиться начнем в двенадцать. «Ура!» Еще раз! Стройнее! Гимн. Юнармейцы готовы к принятию клятвы. Кадеты, нахимовцы, суворовцы. Военный праздник набирает обороты.

Это наш показательный парад на передовой борьбы с главным международным злом – терроризмом. Наш суворовский вклад в мощь вооруженных сил. Огромная площадь заполнена будущими военными в форме. Строгая геометрия строя. Взгляд камеры ползет по сосредоточенным, ответственным юным лицам суворовцев. Сейчас будет клятва. И вдруг гладкое движение камеры спотыкается, цепляется за одно лицо. Не может оторваться от странного, отсутствующего, словно зависшего взгляда. Веснушчатое лицо кадета расплывается, мрачнеет. Неужто посторонний на празднике показательного единства и боевой готовности? Да нет, ребенок просто угорел на солнце. Он медленно, как в рапиде, разворачивается от знаменосной площади, иголкой скользит сквозь строй, теряя фуражку. Под звуки микрофонной клятвы его быстро уводят с площади. А у вагонов с орудиями среди клубящейся в парáх гордости толпы, нет-нет и вспыхнут вдруг политические страсти. Кто-то возложит ответственность за бедственное положение на Бога (кого ж еще). Кто-то выкопает сомнительное отличие нынешних властителей от большевиков. Вспомнят вдруг про Бутовский полигон или Свердловский, на котором по живым людям ездили бульдозеры. Тут же бузотеров уймут. Здесь – весь спектр русской жизни. К примеру, много пожилых дядек, ветеранов разных войн, пропагандистов по душевному зову. Такая вот страна пришла встречать свой поезд.

Вот Псковская область, самый бедный регион. Жители не скрывают тоски: почему губернатор не привьет новый менталитет? Кого только Путин ни присылал – не помогает. Безнадежье. И тут же: «А все-таки прекрасная у нас армия». Какие дороги, зарплаты? Если от тайги до британских морей Красная Армия всех сильней. Над площадью в мегафоны несется клич в духе Салтыкова-Щедрина: «На дальних подступах наши великие воины сломали хребет этой однополярной гидре… очередной гитлеровской коалиции. Не дали! Не позволили!»

Экскурсия

Экскурсии проводят сами военные, принимавшие участие в сирийской операции. Не формально – с душой, с пониманием дела. Бывалые с гордостью демонстрируют трофеи. Офицер увлеченно, по-детски картаво объясняет малышам на доступном (как ему кажется) языке: «Видели в кино, как ракетами поливают? Так вот, эта установка – настоящая система залпового огня». Представьте, взрослый сидит на корточках перед малышкой в красной вязаной шапочке с цветочками, вдалбливает в ее шапочку про ракетный залповый огонь. Девочка изумленно слушает, не умея оценить всех красот орудия. Не знает глупая даже слова «граната». Военный продолжается захлебываться, с упоением описывая масштабы поражения. От одной ракеты! И бац! Семьдесят метров площадь покрытия! А если тридцать шесть ракет одновременно? Красота.

Постепенно процесс сближения населения и шахидского вооружения набирает фантасмагорические обороты. Вот уже и бабушка объясняет пятилетке про мощь орудий и число убитых. Родители поднимают на руках детей вверх на вооруженные платформы. Семейные фотографии. Селфи на солнышке. Мамы с годовалыми детьми. Детям показывают ржавое простреленное железо: «Вот здесь был экипаж. Видите, двери в кабину задраены: там людей поубивало». Первоклашки маршируют под военный марш. Экскурсоводы захлебываются от гордости: «Смотри-смотри, там отверстия сквозные в салоне… там выдержки из Корана… настоящая кровь осталась». Девушки заливисто хохочут. Мальчишки залезают подержаться за орудия.

«Акция», режиссер Алексей Суховей

Камера с платформы спокойно рассматривает людей. Лица. Глаза. Жесты. Как на выставке «Моны Лизы» (возможно, тут отсылки к фильмам Павла Когана «Взгляните на лицо» и Герца Франка «Старше на 10 минут»). Портреты, портреты. Заботливых бабушек, экс-военных, детей, молодых людей. Камера всматривается в них и откуда-то снизу, от колес поезда, вверх, на небо. Внимательно слушающих: «Видите, кнопочка. Так шахид себя взрывает на этих машинах».

Пропаганда

Идея воспитания народонаселения при всей прямолинейности, топорности работает ударно. Эффективно. Площадь поражения во время военно-патриотической атаки, ежедневного телевизионного распыления пропаганды – миллионы километров.

А способы ведения пропаганды, как учит нас ролик министерства, различные…

Урал. Ветер. Поезд идет на запад, потом на восток. Топот солдат на площади в замерзшем Хабаровске. Холодно. Западная Сибирь,

заснеженные степи. Площадь в Петербурге. Движущийся по всей стране исключительно на зеленый свет «Сирийский перелом» (ради него останавливают другие, менее важные составы) меняет направление, чтобы охватить как можно больше территорий.

Режиссер Алексей Суховей не следует хронологии событий. Времена года, как в сказке «Двенадцать месяцев», меняются местами, зима следует за весной. Только что солдаты играли в снежки. И уже почти лето. Названия городов появляются и исчезают. Заснеженные горы мелькают в окнах. Перроны. Вокзалы. Жилые массивы. Города разные – но различие не ощутимо. Везде то же: толпы, флаги, речи. Гордимся вместе.

Камера Суховея запечатлевает происходящее – будто она сама есть окно проезжающего поезда, вдруг замершего, чтобы всмотреться в… смотрящих. Так возникает двойная оптика: реальность и разогретая градусом пропаганды ее Тень, которая, как известно, не знает своего места.

Стучат колеса «победного эшелона», распространяющего эфир победы… на дальних подступах. И доморощенный стих стучит-несется по ветру с ними в унисон: «Меняет ход истории великий перелом… Кричит лукавый дядя Сэм… Быть правде на Земле. Россия защищает мир – незыблемый закон. Виват победный эшелон “Сирийский перелом”».

Артисты

Артисты военных ансамблей сопровождают этот праздник. После митингов, как у нас водится, культурная программа.

По ходу поезда идут репетиции, разминки, выступления. Девушки в кокошниках, фартуках и теплых курточках поют про ласковую Русь, которая в речке отражается. Две певицы распеваются под скороговорку «вервирушки-верташки». Танцовщики отрабатывают свои па и «верташки» рядом с огнетушителем. Днем и ночью репетируют, повторяют под фонарями на платформах поезда, рискуя свалиться на рельсы.

С каждым новым городом этот немирный абсурд усиливается. С каждой станцией кажется, что дистанция между публикой и военными с их орудиями и танцами уменьшается.

Поезд

В фильме, по сути, два героя: поезд и страна. Их взаимоотношения по ролям расписали политтехнологи и реальность.

Поезд то бежит, то ползет в темноте, то замирает, греясь на солнышке. День и ночь. Он больше чем метафора современной пропаганды. Он сам живой. В повести Алекса Леннокса живой поезд существовал в ином временно́м отрезке. Поезд в «Акции» существует в особенном пространственном, ему принадлежащем отрезке.

О нем заботятся. Его чинят, его украшают транспарантами, его моют. Сцена «Помывочная» завораживает. Мойщики поливают, трут

поезд, рассуждая о жизни, о происходящем, задаваясь крамольными вопросами. Вот это все зачем? Зачем войну в маски-шоу превратили? Дети погибли, отцы на войне. И теперь фигу на весь мир показывают. Помыть надо. И тут же: «А я ребенка приведу, ему интересно. Это все американцы, мать их за ногу, сволочи. Не зря же наш президент сказал: “Террористов надо топить в сортире”». И вокзал едва светится в зимней дымке. День и ночь.

Праздник

Огнедышащий поезд-праздник вбирает в себя всех причастных. Крупно масштабированный карнавал с косплеерами на станциях охватывает территорию страны. Чистый оксюморон под девизом «Армия мира» возглашает гудком прибытие. На бортах – самолетики.

Публика охотно включается в этот абсурдный акционизм – пролог к мобилизации. Всероссийский праздник послушания.

Флагоносцы в парадной форме. Репетиции. Гармошка. Давайте все вместе. Приходите на праздник. Увидите, как мы отдыхаем.

В контексте советизации страны военный победный праздник становится одним из инструментов воссоздания государственной идентичности. Общности народа и власти. Определяется его роль в современной политике памяти. Восстанавливаются старые традиции, изобретаются новые, скрепляющие треснувшее здание российской империи. Чем, по сути, праздник «Сирийский перелом» отличается от всенародного празднования Дня чекиста (в стране, выжженной Гулагом) с концертом в честь ФСБ, с выступлением Путина, с «Родительским домом» Лещенко, Гвердцители и… перестрелкой на Лубянской площади?

Поезд «Сирийский перелом», как георгиевская ленточка, прошивает страну общей строчкой единства. Символом верности государственности. Военные праздники у нас традиционно связаны с шествиями и гуляньями, украшены призывными транспарантами, клятвами, мобильными мобилизационными центрами. В городах по всей стране возникают массовые реконструкции, «воспоминания действием», мемориальные перформансы. Подобные почти обрядовые празднования с возвращением «великого прошлого» устраивает Хирург в Крыму вместе со своими доблестными байкерами. Бессмертный полк движется по стране не только в День Победы. В дни рождения городов народ массово переодевается в военную форму (это запечатлели и Лариса Садилова в фильме «Однажды в Трубчевске», и Полина Завадская и Юлия Гребенникова в документальном «Эффекте Боровска»).

Главная установка времени «Мы мирные люди, но…» И это «но» занимает все больше пространства в национальном менталитете. Стоит вспомнить, что сталинская власть реорганизовывала сеть дорог и вокзалы в единую систему на случай войны, для переброски войсковых соединений. Поэтому РЖД и являет собой лучшую площадку для военизированного праздника на колесах.

Кино

Солдатики красными руками старательно устанавливают флаги с бахромой герою. Перед пятиэтажкой военные бережно перевязывают пушку танка. И наконец, еще одна ударная кинозарисовка: солдат с топором упорно рубит дрова на снегу рядом с поездом, рождая мужественные ассоциации с Урбанским в «Коммунисте». Но все это редкие и не лобовые метафоры. Суховей старательно избегает красивостей. И кадров с пейзажами, разбросанными по движению эшелона тоже.

Перед финалом видим из кабины машиниста приближение очередной станции. Она будто едет на нас. Опять что-то скандирует толпа, не можем разобрать, что именно. В кабине машиниста предупреждают об опасности на пути движения.

Последний кадр – на черном квадрате стук колес.

Роуд-муви Алексея Суховея складывается как медитативное наблюдение за триумфальной процессией. Без закадрового текста. Практически безоценочно. Кажется, что в «Акции» больше сухого контента, перечисления, чем атмосферы. Этим фильм Суховея и отличается от схожих кинопейзажей современной русской действительности в лучших документальных опусах: от антиутопии «Бессмертный» Ксении Охапкиной про застрявший в прошлом город Апатиты и от «Уездного города Е» Дмитрия Боголюбова. В этих фильмах авторская точка зрения очевидна и передана не только с помощью текста (как у Боголюбова), но и монтажа (как у Охапкиной). С «Акцией» сложнее. Для одних это кино абсурдистская комедия, для других – честная героика «про беспримерный подвиг».

Суховей, кажется, только и делает, что фиксирует происходящее. И если бы проверяющие военные инстанции попросили бы у него отчет о проделанной работе, он бы представил именно эту версию фильма. Формально не придраться: поезд, речи про героизм, военизированные колонны детей. Все по-честному.

Но формальная объективность, преднамеренная нейтральность авторского взгляда оказываются мощным средством воздействия. И по ходу действия «акции», от станции к станции, от диалога к диалогу, от речи к танцу, складывается фантасмагорический пейзаж государства, превратившего войну во всенародный праздник.

Справка: **АКЦИЯ.** 1. Осуществляемое по заранее разработанному плану масштабное действие. 2. Военная акция в мирное время может проводиться как в границах государства, так и за их пределами против крупных преступных группировок. 3. Эмиссионная ценная бумага, предоставляющая ее владельцу право на участие в управлении акционерным обществом или право на получение части прибыли в форме дивидендов. ◆

Алексей Суховей

АГИТПОЕЗД

Интервью ведет Гордей Петрик

«Акция» смотрится непривычно в конкурсе «Артдокфеста». Это кино о том, как по всей стране встречают агитпоезд с трофейной техникой из Сирии. Фильм был снят наскоро, за полтора-два месяца, и порой напоминает документальные опусы Сергея Лозницы — в первую очередь «День Победы». Однако у Суховея нет внутреннего конфликта, не в пример многим он разграничивает милитаристскую политику российской власти и необдуманные действия солдат и восторги зевак, встречающих бронетехнику. Его подход крайне гуманистичный — ему интересны не танки, а лица. Он не использует идеологических спекуляций вроде дикой новостной хроники, портретов Путина или Сталина, которыми пестрит программа фестиваля.

Гордей Петрик. В первую очередь хочется, конечно, спросить, как вы попали на агитпоезд и как вообще узнали о его отправлении.

Алексей Суховей. Я был у родителей. Телевизор у них был включен, он всегда включен, – так и узнал, как все россияне, за ужином. Кажется, 23 февраля это было. Я не придал этому значения. Через неделю мне позвонили и предложили что-то поснимать для Министерства обороны с этого поезда. Я еще нагло заявил, мол, «кого “поблагодарить”, что начало акции пропустили» – сказал, правда, сильно грубее. Возможно, тем самым подстегнул их неуверенность в намерении что-то снимать. И, конечно, не подозревал, что такие полномочия вообщевозможны. В Омске я догнал поезд по пути на восток. Я четыре года высиживал такую возможность – снять что-то в свободной форме на милитаристскую тему. В некотором смысле можно говорить, что фильм я готовил давно и тема была мне известна. Технически фильм я, считайте, сделал за пару месяцев. Действительно, попасть на

поезд как документалисту, уверен, было бы нереально. А вот так, через парадный вход – это мой случай.

Гордей Петрик. В титрах «Акции» нет крупных продюсеров, только несколько благодарностей. Как вы начали заниматься этим проектом? Был ли какой-то бюджет, финансовая поддержка?

Алексей Суховей. Не было никакой поддержки. В поезде я находился за счет Министерства обороны. Выполнял видеоотчет и по пути снял фильм. Обычное дело, когда тебя собственные герои кормят. На остальное финансирования не понадобилось, собственными силами решил. Звук бесплатно сделали, спасибо Алине Рудницкой: ее связи. Гонорар и премии за выполненную работу из бюджета не получал, если в этом вопрос. Финансирования не искал, иначе выход фильма пришлось бы переносить на 2020 год. Мне было важно, чтобы он был готов и принят аудиторией непосредственно в год проведения акции.

Гордей Петрик. Вы служили восемь лет, с 1996-го по 2004-й. Помогли старые связи?

Алексей Суховей. Да, я офицер запаса. Но помогли не старые связи, а новые. Общий армейский опыт всегда авторитетно помогает в армейской среде. При должном подходе все ведут себя с тобой как давно знакомые – правила все знают. За все эти годы система так и не изменилась и продолжает быть самой закрытой, вывернутой и непонятной для тех, кто вне ее. Им полезен мой опыт, я им делюсь в гуманитарных целях. Тут никакой вынужденной сделки с совестью не было.

Гордей Петрик. Как вы сегодня относитесь к своему военному опыту?

Алексей Суховей. Что сказать, я был на месте этих ребят, был полон теми же чужими идеями и исполнял те же обязанности. Наверное, я был так же увлечен подобными вещами, как ребята в «Акции», потому что мне было нечего этому противопоставить. Мне какое-то время казалось, что служить для меня органично. Не уверен, что этот опыт был для меня необходим. Сейчас пытаюсь его развернуть в свою пользу.

У меня по выпуску из военной академии было так себе распределение. Родители решили этот момент сгладить подарком. И получилось, что в самом начале военной карьеры они организовали ее конец – подарили мне дорогую видеокамеру.

Гордей Петрик. Когда вы сели на этот поезд, у вас было какое-то понимание того, что вы хотите показать или отразить через материал, к которому вы «были готовы заранее»?

Алексей Суховей. Мне нравится система запретов, и поэтому я сразу облегчил себе задачу, решив, что именно не буду снимать. Я не собирался снимать военную технику, не снимал выставки на привокзальных площадях, быт в вагонах. Со сценой юнармейцев долго не ладилось. Санкт-Петербург и Владимир спасли положение. Во Владимире военно-патриотическое движение имеет колоссальный размах. Поначалу у меня было представление только относительно зрителей. Вроде ракурса, как в фильме «Взгляните на лицо» Павла Когана. Они смотрят на то, что за кадром, и реагируют. И все же оказалось, что формальные

запреты имеют погрешности в исполнении. Поэтому лица прохожих меня быстро удовлетворили, и я пошел искать дальше. Задачей теперь стало показать некоторый диссонанс между репрессивными внешними силами и индивидуальностями. В фильме нередко слышишь об ужасных вещах и смотришь при этом на прекрасные ясные лица, на живой быт. Или девушки из ансамбля в конце фильма удивляются снегу и солнцу, говорят про загар – и все это настолько не об этом, не о том, что было в фильме прежде почти час. Такая легкомысленная, прекрасная чушь. О серьезном говорить неприятно. И в этом тоже есть в определенной мере трагедия. Государство само по себе, люди сами по себе. Государству дешевле и выгодней участвовать в жизни граждан, только спуская к нам все эти вещи, которые существуют в рамках идеологии

«Акция», режиссер Алексей Суховей

тотального контроля и милитаристской повестки. Хроника происходящего в России вызывает у меня неопределенный метафизический страх, сделавший для меня создание этого фильма необходимостью.

Гордей Петрик. Кстати о технике. В «Акции» она выглядит монструозно, и ее сложно в сознании спаять с людьми, которых вы снимаете.

Алексей Суховей. Организаторам важно донести состоятельность нашего присутствия в этой войне, поэтому они подробно изображают врага. Самый наглядный способ сделать это – через трофейную технику, объяснить, как она работает и чего это может стоить для русских. Тем же занимались в тылу во время Великой Отечественной войны. Государству важно, чтобы обычный зритель мог представить такую картину рядом с собой.

Гордей Петрик. Поэтому «Акция» и начинается с фрагмента советского пропагандистского фильма? Вы хотите сказать, что все, что мы лицезреем – парады с безмерным количеством военной техники,

пропагандистские поезда… – прямое последствие, скажем, советского прошлого?

Алексей Суховей. Скорее хочу сказать, что у этих явлений одна и та же природа. Но в этих праздниках есть и что-то противоположное замыслу. Ведь вопрос «зачем?» остается открытым, а официальные объяснения невнятны. В отдельных головах подобные мероприятия могут что-то перевернуть, особенно когда ты стоишь непосредственно на платформе.

Гордей Петрик. Когда я смотрел «Акцию» на фестивале, я ничего не знал об этой вехе вашей биографии. Но меня приятно удивило ваше отношение к героям – не знаю, интуитивно это получается или нет, но оно крайне гуманистичное, человеческое. Что бы ни говорили

«Акция»

герои «Акции», вы, как мне показалось, не пользуетесь ими, как куклами, отражающими тоталитарность режима и последствия пропаганды. «Ну дети, ну старики» – так примерно, снисходительно, к ним относишься.

Алексей Суховей. У меня нет особых технических заготовок. Остается только доверять своей интуиции.

Гордей Петрик. Вы сами часто задавали людям вопросы?

Алексей Суховей. Почти не задавал. Все, что я хотел бы показать, вошло в фильм. С людьми на платформе я вообще ни разу не говорил. А единственный вопрос задал в вагоне, спросил у младшего офицера буквально: «Зачем ты это делаешь?», когда он фальсифицировал цифры в статистике опросов посетителей выставки. Офицер ответил, что если не он, то другие. С 90-х годов в армии не изменилось отношение к службе. Все просто продолжают ждать, пока кончится их военный контракт. Или же от дембеля их удерживает военная ипотека. Удобная штука:

служишь, пока не выплатишь. Кажется, все просто хотят выжить и немного заработать денег, а не «пиндосов валить».

Гордей Петрик. Все ли знали, что вы их снимаете?

Алексей Суховей. Да, конечно. На некоторых из тех, кто говорит в фильме, есть петличные микрофоны либо же петлицы находятся рядом. Если я не мог подойти и собственноручно установить микрофон поблизости, то я закидывал петлицу под колесо. Занятный эпизод произошел на платформе во время совещания местной администрации. Меня спросили, откуда я, а я честно ответил, что из Москвы. «…он из Москвы», – зашептали в толпе. Я лишь продолжил работу. Подумали, что с государственного телевидения: был слишком уверенным, ну и снимал не на фотоаппарат.

«Акция»

Гордей Петрик. Как вы выбирали героев?

Алексей Суховей. Как рацион совершал обход групп людей, подслушивал их разговоры. Менял тактику – напротив стоял на одной точке у какого-нибудь выразительного места и выжидал, но это не принесло большого успеха. С такого метода я начинал. Послушал каждого военного экскурсовода, как он работает. Нашел наиболее выразительных. Интуитивно выделил для себя одного кадета, а он даже не в первой шеренге был. Он и не понимал, что я был на него нацелен, а я не понимал, чего жду. Через некоторое время ему стало плохо, он начал терять сознание – этот момент есть в фильме.

Гордей Петрик. Вы прошли весь маршрут агитпоезда? Весь целиком?

Алексей Суховей. Нет, из шестидесяти двух городов я был только в двадцати. Из этих двадцати несколько я проехал на машине параллельно эшелону. Это был минимальный предел. Если бы был материал по всему маршруту следования, то фильм, думаю, сильно набрал бы в качестве.

Гордей Петрик. Многое ли не вошло на монтаже и о чем из этого вы сожалеете?

Алексей Суховей. Все и не должно было войти. Я стараюсь отказаться от сокровенного ради того, чтобы фильм получился. Дубли не в счет. Просто фильм был сделан стремительно, и я не успел прирасти к материалу костями, как это бывает обычно, когда делаешь кино по нескольку лет с продюсером и командой. Поэтому расставался непринужденно.

Гордей Петрик. Как на вас повлияла Школа Марины Разбежкиной? Это она из военного человека сделала вас сегодняшнего?

Алексей Суховей. Марина Александровна просто показала, что может быть для меня важным. Это было несколько неожиданно. Первоначально я думал, что это переходный период, ну чтобы в будущем начать заниматься игровым кино. До этого я беспомощно болтался по разным учебным заведениям в поисках второго образования, учился в «Интерньюсе» и во ВГИКе. Но курсовая и диплом в мастерской Разбежкиной – это было как заражение крови. Школа догоняла меня, и ее последствия стали осознаваться только спустя год после окончания обучения. Сейчас мне интересно только документальное кино – и в этом, конечно, заслуга именно Школы. Думаю, мне повезло, поступал я в 2008 году, тогда еще было бесплатно и набор не был столь строгим. Сейчас мне бы не удалось поступить.

Гордей Петрик. Почему вы сразу решили снимать о нелегалах из Таджикистана? Им в той или иной степени были посвящены два ваших предыдущих фильма – «Гости» и «Свадьба Софи».

Алексей Суховей. На тот момент я хотел поставить себя в максимально тяжелую и некомфортную ситуацию и снимать о том, что мне непонятно и неизвестно. Где мне не было бы возможности опереться на какой-то свой опыт. О жизни мигрантов я тогда ничего не знал, но у меня была знакомая локация, которая подходила под эти условия. Они жили на своей закрытой территории, обособленно. К тому же тогда не существовало знакомых мне отечественных фильмов на эту тему – и заполнить эту нишу было по-своему соблазнительно.

Гордей Петрик. Что дальше?

Алексей Суховей. Когда я начинал снимать «Акцию», я собирался использовать более классическую форму повествования и искал главного героя. На поезде были постоянные люди, без ротации, которые с него не сходили за все время следования. Среди них я нашел персонажа – женщину. Ее сын воевал на второй чеченской и умер впоследствии от ранений, вернувшись домой героем. В поезде для ее бригады она мать героя. Обычно она ездит на подобных составах и кормит призывников, пока они следуют к месту службы. Меня интересуют такие герои и те немногие, кто выбирает службу в армии по собственным убеждениям. Решаю в данный момент, как снова попасть на поезд. ◆

Тимур Алиев

ОБНУЛЕНИЕ МИФОВ

«Космические собаки»
Space Dogs
Авторы сценария, режиссеры
Эльза Кремсер, Левин Петер
Оператор Юнус Рой Имер
Композиторы Джон Гюртлер, Ян Мизер
It Works Medien GmbH, Raumzeitfilm Produktion, Vita Aktiva
Австрия – Германия
2019

Документальная лента Эльзы Кремсер и Левина Петера «Космические собаки» – квинтэссенция одновременно притягательного и отталкивающего кино.

О сюжете говорить нелегко: его по факту нет, но история московских бездомных собак тем не менее движется, просто по какой-то своей, никому не ведомой траектории. В прологе, визуально будто копирующем эпизоды из космоса в духе «Интерстеллара», голос Алексея Серебрякова (он здесь в роли рассказчика) постепенно вводит в курс дела: собак отправляли в космос, некоторые возвращались, некоторые нет; первым живым существом, отправившимся в космос, была собака Лайка. Согласно одной из легенд ее призрак до сих пор блуждает по московским закоулкам.

Дальнейший хронометраж примерно в пропорции 50/50 делится между наблюдением (иногда крайне неуютным, но художественно допустимым) за бытовой жизнью московских дворняг и футажем из застенков советских лабораторий, где собакам крепят различные датчики и всячески подготавливают к полету в космос. Как известно, Лайка погибла в космосе буквально сразу после запуска в 1957-м, однако еще полгода «Спутник-2» с псом на борту летал вокруг планеты. Австрийские документалисты, полгода пытавшиеся вместе

со швейцарским оператором Юнусом Роем Имером влиться в стаю московских собак, делают жутковатое допущение: после такого обращения Лайка, если и вернулась на Землю в образе духа и вселилась в одну из московских собак, к людям не очень-то будет расположена. Что мы и наблюдаем в дальнейшем: собаки из стаи, за которой следуют Кремсер и Петер, поначалу огрызаются и находятся в очевидно стрессовом состоянии.

Примечательно, что австрийские режиссеры работают с исконно русским культурным кодом: героизм советского животного, освоение космоса, мифология вокруг Лайки – «самой лохматой, самой одинокой и самой несчастной в мире собакой», по версии корреспондента New York Times в заметке о космических успехах Союза шестидесятилетней давности. Термин «документальное кино», к слову, не вполне корректно применять к этой работе. Скорее перед нами антропологическое исследование, в медитативной форме погружающее в повествование, грамотно балансирующее между живым и мертвым, между людьми и животными, между природой и технологиями. Алексей Серебряков здесь не безликий рассказчик, а тот персонаж из «Левиафана» (посмотрев именно это кино, Кремсер и Петер узнали об Алексее), на сей раз сидящий у костра и рассказывающий байку из далекого прошлого, как это делали шаманы индейских племен в многочисленных вестернах.

Собаки в кадре – уличные дворняги со своей особой средой обитания. Никакого беззаботного блуждания по чистым улицам, напротив, их жизнь – сражение за право существовать; битва за место под солнцем; приспособление к захваченной людьми цивилизации гниющего и бурлящего жизнью мегаполиса. Дворняги вынуждены искать пропитание на помойках, в развалинах городских ярмарок, вблизи автомоек и автозаправочных станций; их ведут архаичные животные инстинкты. Иной раз не покидает ощущение игровой, искусственно сотканной картины. Впрочем, оно быстро улетучивается после жуткого эпизода, где пес буквально за несколько секунд перегрызает позвоночник дворовой кошке.

Камера беспрестанно движется за стаей собак, оператору приходится опускаться до собачьего роста и следовать буквально в нескольких сантиметрах от «героев». Вот стая крутится вокруг припаркованной машины, облизывает шины и кусает капот, будто под ним спрятано заветное лакомство. Кажется, Юнус Рой Имер завоевал максимальную степень доверия этой своры: таких крупных планов и необычных ракурсов не удастся обнаружить и в самых высокобюджетных картинах о дикой природе от Discovery или BBC. Однако в некоторых эпизодах собаки все же обозначают границы и будто говорят с кинематографистами на языке рыка: «Стой, человек, сюда не подходи». Камера следит за стаей сутки напролет, опускается ли на улицы мегаполиса ночь либо уже поднимается из-за многоэтажек солнце. Через некоторое время мы узнаем в этих созданиях и собственные повадки, замечаем знакомые черты. Задумываемся, так ли отличаются собаки от людей.

Потомок Лайки (а возможно, и ее реинкарнация, как заверяет голос Серебрякова за кадром) – символ ушедшей эпохи и экс-поп-звезда в одном флаконе. Благодаря хронике экспериментов над братьями нашими меньшими мы наблюдаем, как история о советском героизме одновременно оправдывала жестокое обращение с животными. Тем не менее Лайка для целого поколения советских граждан была и оставалась символом космического прогресса Советского Союза. Мало кто задумывался о цене, которую заплатила московская дворняга, превратившаяся из живого существа в неживое, из обычного животного, мельтешащего под ногами безликих людей, в образ, которому эти же самые люди вскоре будут рукоплескать. Более чем через шестьдесят лет после полета Лайки в космос австрийские документалисты напоминают: история по-прежнему идет по спирали. Экс-звезда теперь снова пустое место, безродная дворняга без рода и племени.

Не забывают Кремсер и Петер о противнике СССР в гонке вооружений, добавляя новую границу осознания человеческого влияния на животных. Помимо вездесущей стаи собак в кадре появится и ряженая шимпанзе на руках у аниматора. Рассказчик за кадром напомнит и об американской космической программе, в рамках которой к отправке в космос готовили обезьян. Ассоциативный ряд от маленькой шимпанзе с пространным взглядом приведет зрителя к Кинг Конгу, символу рабства. «Мы не рабы, рабы – немы», – раздастся эхом знаменитое советское. Впрочем, никакой идеологической окраски в «Космических собаках» нет: хоть авторы и упоминают США и СССР, на примере этих стран они просто рассказывают, как могут использоваться животные для человеческого прогресса совершенно в любом государстве. Сказка о подвиге Лайки, живущая в умах и сердцах целого поколения советских граждан, будет разрушена и растоптана без следа. Никакой радости и гордости в духе «можем повторить» не останется, на их место придет разрушительное понимание низменных, эгоистичных позывов человека вознестись, стать первым – в космосе, в мире, в глазах других.

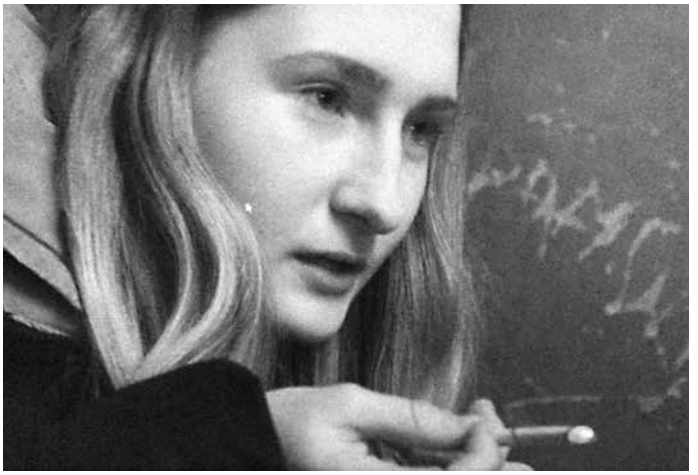
Австрийцы намеренно уходят от человеческого взгляда в своем фильме-сказке, превращая в общем-то социальное высказывание в постгуманистический памфлет. Подобный подход не нов: еще в 1966 году мир глазами осла в ленте «Наудачу, Бальтазар» показал Робер Брессон. Бескомпромиссный противник актерской игры намеренно загнал творческий процесс в довольно узкие рамки, сделав из, казалось бы, слабого места сильную драматургию и добавив в контекст излюбленные для своего раннего творчества библейские мотивы. Мир глазами животного достаточно ярко показан в коротком метре отечественного документалиста Татьяны Соболевой «Две стороны одной лошади» (2013): говорящее название полностью оправдывает себя в контексте острого политического противостояния, происходящего в России в прошлом десятилетии. Мы наблюдаем его глазами лошади, служащей в конном полку столичного МВД. Но больше всего к тому, что сделали австрийские документалисты, близка «Туринская лошадь»

(2011) Белы Тарра. Кремсер и Петер двигались в том же направлении, что и венгерский режиссер: они переосмыслили символически окрашенную жизнь животного за пределами того момента, когда она приобрела глобальное значение, пытаясь переосмыслить этот опыт. Разве что, в отличие от Тарра, здесь перед нами не реконструированное и переосмысленное прошлое, а реконтекстуализированное настоящее.

Вокруг мифа о Лайке построено документальное наслоение с архивными кадрами из лабораторных опытов. Таков эшафот натуралистического повествования, эмоционально окрашенный «скелет», необходимый для дальнейшего повествования. «Космические собаки» подводят нас к размышлению об эстетике жизни, разрушая этическую сторону эпизодом с растерзанной кошкой. При этом авторы обращаются к коллективному бессознательному зрителя, делая его свидетелем бесконечного природного потока, утверждая акт животного существования. К счастью, никакого моралите в финале нет, как нет и отражения привычной нам действительности. «Космические псы» не великое кино о героическом подвиге московской дворняги, но драматичное, потрепанное свидетельство жизни, которая, кажется, после этих девяноста минут выглядит еще более далекой, чем прежде. ◆

Наталья Сиривля

«СЕСТРА МОЯ – ЖИЗНЬ»



ART DOC FEST

«Где Матрёна?»
Автор сценария, режиссер Елена Ласкари
Операторы Александра Иванова, Артур Соколов, Полина Разина
Композитор Антон Силаев
Россия
2019

Героиня фильма Елены Ласкари «Где Матрёна?» – никакая не Матрёна, а восемнадцатилетняя дурында по имени Наташа. Она сирота: отец ушел, мать погибла, попав под машину, старшая сестра – даун, бабушка моет подъезды, чтобы прокормить внучек… Наташа пьет, курит, ругается матом, учится кое-как и живет ранней половой жизнью. Через двор двухэтажного кирпичного барака с покосившейся дверью тянется гигантская труба, обмазанная цементом. Вокруг еще более жуткие бараки и чуть более цивилизованные пятиэтажки.

Но жанр фильма – идиллия. Камера по-детски заворожена чередованием времен года, пожарной машиной, въезжающей в сонную, летнюю зелень двора в селе Шелемишево… Бельем на веревке, когда новогодние гирлянды в окнах загадочно мигают сквозь три пары повешенных вверх ногами штанов… Камера медитативно наблюдает за выбиванием ковров и проветриванием подушек, подростковыми посиделками, ростом трав, жужжанием насекомых, бурчанием телевизора, жизнью бесчисленных кошек… Жизнь кошек – иной раз дрянонесчастных или мятущихся в течке, но по большей части сыто-спокойных, демонстрирующих самодостаточную витальность – центральная метафора фильма, камертон интонации.

Все в этом мире убого, но вроде не так уж и плохо. Природа пышна. В бараках – стеклопакеты. Наружные стены облеплены телевизионными тарелками. В квартире Наташиной бабушки – «евроремонт» с аркой между прихожей и гостиной и висящей в арке занавеской из ниток. Все сыты, обуты, одеты, никто никого не убивает и никто особенно не отчаивается. О страшном рассказывают. Или сама Наташа на камеру, сидя на лестнице, мило грассируя и сверяясь с девическим дневником. Или подружка Маша, которая на диализе, с отказавшей пересаженной почкой, меланхолически затягиваясь сигареткой возле подъезда (Маша умрет, но мы об этом узнаем, только увидев рамку, которой будет обведено ее имя в титрах)… Еще один хроникер – Наташина бабушка Нина – повествует об «ужасах», мешая солянку или поджаривая кабачки… Страшное, как рана под коркой слов: еще болит, но ясно, что почти затянулась и несмертельна. Яркий пример – история Наташиной подружки Оксаны. Наташа рассказывает, раздувая ноздри, что Оксанка сбежала из дому, потом какие-то чурки ее в гаражах насиловали, выдрали все ногти ей на ногах, она Наташе потом показывала: вообще ногтей не было! Но теперь Оксана остепенилась… Дальше в кадре является золотоволосая красотка, спокойная, как удав, пьет сок из бутылки и говорит, что ее парень не хочет пока, чтобы она беременела – надо сначала выучиться…

Все налаживается как-то само собой.

При этом события, потенциально способные «переменить участь» героев, демонстративно не происходят. Вот Наташа с другом Серегой (это ее одноклассник и первый сексуальный партнер, но изменил все с той же Оксаной, ибо «не готов к отношениям», и теперь у Наташи другой – Валера, постарше) едут в село, где живет Наташин отец – жуткий тип и садист, которого бабушка Нина страстно и искренне ненавидит. Наташа хочет «посмотреть ему в глаза» после 15 лет разлуки. Они с Серегой трясутся в маршрутке, везут с собою огромный арбуз, долго таскаются с этим арбузищем по селу… Наташа показывает местным жителям папино фото, люди указывают ей дом… Вросшая в землю мазанка, но со стеклопакетами. Отца нет. Наташа с Серегой на лавочке ждут до ночи, и кончается все тем, что дети сами съедают злосчастный арбуз и отправляются на дискотеку, где Наташа триумфально демонстрирует миру купленные бабушкой новые кроссовки с подсветкой. После дискотеки они с Серегой рассуждают о Сталине. Наташа «отца народов» не одобряет: «И без него бы мы выиграли войну. Мы – великая нация!»

Или история непоступления в рязанский техникум… Наташа хотела, настаивала, ей не терпелось вырваться из-под опеки. Бабушка согласилась, поехали, отвезли документы… Основной – свидетельство о смерти матери: сиротам – без экзаменов. Но общежитие! Комната 9 метров, три двухэтажные кровати, по полтора метра на человека. И Наташа решительно заявляет: «Нет! Я так жить не хочу». В результате она определяется в техникум в Скопине, о чем нам сообщают

«Где Матрёна?», режиссер Елена Ласкари

посредством титра, при том, что на драматические разъезды в Рязань и обратно потрачено минут пятнадцать экранного времени.

Неслучившееся – не облом, не поражение, не катастрофа… Это просто отказ реки менять свое русло, где самодостаточность и покой важнее амбиций и потрясений. Собственно, единственное событие, которое происходит в фильме, – Наташино восемнадцатилетие, которое и наступает в свой час со всей непреложностью и неотвратимостью. Соответственно главная тема тут – движение времени, суть коего – рост, созревание, адаптация искривлений, заживление ран… В фильме две группы основных персонажей: дети и тетки 50+ (становой хребет современного российского социума). Детей мало. На выпускном вечере в Наташиной школе – семь выпускников: четыре девочки и три мальчика. И каждый при всем неблагополучии исходных условий купается в любви. Елена Ласкари подробно демонстрирует это на примере Наташи и для подтверждения невзначай вставляет Киркорова в телевизоре: тот рассказывает о детстве с бабушкой и произносит эти ключевые для фильма слова: «купаться в любви».

Фильм «Где Матрёна?» (собственно, «Матрёна» тут семейная, нежная дразнилка, непонятно, к кому относящаяся: «Где Матрёна?», «Кто тут Матрёна?») – поразительный слепок нынешнего российского общества, освобожденного от барщины «великих свершений» и всю, какая есть, наличную энергию стихийно, неосознанно и упорно инвестирующего в будущее, «в детей». Никакого надрыва, надлома… Никакого насилия, каменного лика «Родины-матери»: «Ты записался добровольцем?» Тетки – бабушка, опека, учителя – никого не гнобят, не унижают, не принуждают, не «провожают на подвиг»… Только кормят, поят, водят за ручку, режут бутерброды, терпят капризы и не лезут в личную жизнь. Нахлебавшееся, наворотившее прошлое занято исключительно подращиванием и спасением хлипкого будущего.

А что же будущее? Оно мерцательно. Наташа в картине то стройная красотка, то косолапый медвежонок, то хабалка, то чудная барышня, то дура, то умница… Она неплохо соображает, у нее неожиданно литературная речь и склонность к рефлексии, у нее есть характер, она умеет постоять за себя и при этом не агрессивна: ей хватает терпения жить бок о бок с больной сестрой, не впадая поминутно в раздражение и истерику. Наташа – клубок чудесных возможностей, но ее сознание спит: она инфантильна, незрела, абсолютно не понимает, чего хочет, путается в своих многочисленных «мальчиках» и страдает наследственной склонностью к алкоголизму. Она, чуть что, готова соскользнуть в привычную, родную, российскую хтонь; нет у нее от этой хтони никакого иммунитета. Все тревожно. Бабушка не вечна. Валера, которого мы видим один раз мельком и со спины, когда он утром покидает Наташину койку, – ненадежный товарищ. Сестра Алина, безумный большой ребенок, – тяжелейший крест, который неизбежно повиснет, если и не на шее, на совести. И так легко будет сорваться, завить горе веревочкой, связаться с каким-нибудь очередным проходимцем, потерять и предать себя, как сделали это ее мать, бабушка и бесконечный ряд предков по женской линии… Но, может, все выйдет и по-другому? Ведь так немерено любви вложено в этого ребенка!

Финал. Наташа выходит из дома, привычно оставив за спиной матерные вопли сестры.

На камеру взрывает хлопушку – условная, карнавальная «точка»… Уходит по дороге вдаль… Музыка, титры, песня за кадром: «Время наркотик, время нар-котик…» Обезболивающее время: то ли окончательно усыпит, то ли вылечит… ◆

Алина Рудницкая

СПОСОБ УБЕЖАТЬ ОТ СЕБЯ

Беседу ведет Сергей Сычев

ART DOC FEST

«Школа соблазнения»
School of Seduction
Автор сценария, режиссер Алина Рудницкая
Операторы Алина Рудницкая, Александр Демьяненко, Федор Бакулин, Айгуль Мусина, Сергей Максимов
Композитор Карван Маруф
Danish Documentary
Дания
2019

Сергей Сычев. Герц Франк говорил, что единственными достойными темами для фильма считает рождение и смерть. А вы ради чего готовы время и силы тратить?
Алина Рудницкая. Наверное, ради того, что происходит с людьми между рождением и смертью. И прежде всего между мужчиной и женщиной. Мне нравится искать конфликтные ситуации и смотреть, как в них проявляется человек. Так уж случилось, что между мужчиной и женщиной конфликты возникают всегда. Мне нравится наблюдать их и исследовать. Наверное, все мои фильмы об одном и том же.
Сергей Сычев. На Западе сегодня один из самых распространенных типов кино – фильмы про себя и свою семью. Однако вы такого не делаете и про свои личные конфликты не рассказываете.
Алина Рудницкая. Попробую ответить честно. Я вообще не знаю себя. Я боюсь этой жизни. Мне легче познавать себя, наблюдая за другими.
Сергей Сычев. Помогает?
Алина Рудницкая. И да и нет. Вообще, может, это просто я так хитро придумала способ убежать от себя.

Сергей Сычев. Об этом, конечно, задумываешься во время просмотра «Школы соблазнения»: режиссер-женщина пришла на курсы по устройству личной жизни, с героинями подружилась, стала документировать…

Алина Рудницкая. Мне была очень интересна сама природа такого явления, как эти курсы. Я ведь всегда отталкиваюсь не от героя, а от темы, и мне, естественно, интереснее женские проблемы. Более того, я, пожалуй, не могу придумать ни одной темы про мужчин, которую мне хотелось бы снимать. Даже не знаю, как к ней подступиться.

Сергей Сычев. А «Фатеич и море»?

Алина Рудницкая. Меня пригласили снимать этот фильм, но тема была не мной придумана. Привлек драматизм ситуации: герой живет на острове, его систематически грабят браконьеры. Но сам герой, хотя он и очень обаятельный, – не мой тип. Неоценимую помощь в работе над этой сложной картиной с подводными съемками мне оказал мой муж Сергей Винокуров. Мы вместе монтировали и пытались рассказать историю о человеке в ситуации, когда дело жизни медленно рушится и ты ничего не можешь сделать. До сих пор думаю про этот фильм. Надо вернуться туда еще раз.

Сергей Сычев. А со «Школой соблазнения», вернее, с фильмом «Как стать стервой», все было понятно?

Алина Рудницкая. Я слушала, чему там учат. Туда ведь пришли женщины, которые хотели изменить свою жизнь. Для меня это было интересно. Когда преподаватель просил их выполнять упражнения, иногда совершенно безумные, я чувствовала что-то вроде восхищения, смешанного с завистью: ведь они могли преодолевать себя и пытались раскрыться, раскрепоститься. Кроме того, в нашей съемочной группе было двое мужчин, так что для женщин это было еще бóльшим испытанием. Все они разрешили себя снимать, было, по-моему, только три женщины, которые отказались и ушли с курсов. Я все время боялась, что нас сейчас все равно выгонят, но еще больше боялась, что меня сейчас тоже попросят выполнять эти задания. Оператора тренер курсов постоянно вовлекал в процесс, и я все ждала, что дойдет очередь и до меня. У меня и так огромный страх перед аудиторией, выступлениями, интервью, а тут от этого зависели бы съемки моего фильма. Я старалась прятаться за оператором, чтобы меня никто не замечал, и, слава богу, пронесло. Но я слушала, чему учат на курсах, размышляла о том, насколько все это относится ко мне, и поняла в итоге, что я не все знаю об отношениях с мужчинами. Мне вдруг стало очень грустно, как будто я ехала на велосипеде, он сломался и я уже не понимаю, ни как он ехал, ни как его починить. Тогда я решила, что надо полностью абстрагироваться от себя и быть сторонним наблюдателем в этой школе. Только так можно было продолжать делать кино.

Сергей Сычев. В «Школе соблазнения» открывающая сцена – День Военно-Морского Флота в Петербурге, где много брутальных мужиков в тельняшках. По логике фильма получается, что именно на покорение мужчин такого типа и рассчитан тренинг.

Алина Рудницкая. Я поняла, что такая сцена нужна, уже во время монтажа. Рассуждала так. Женщины острее чувствуют время и быстрее меняются в соответствии с новым положением дел. Время, когда у мужчин была важна демонстрация брутального поведения, проходит, но некоторые представители мужского пола меняться не хотят. Такой тип тормозит женщину в ее развитии, поэтому семья сегодня начинает принимать разные формы – ты можешь жить один и без детей или на две семьи сразу и т.д. А сегодняшний откат к консервативным ценностям не дает развиваться обществу. И понятно, что мне для иллюстрации этого нужен был морской парад как метафора. Там содержатся знаки, помогающие зрителю, особенно за границей, понять, в каком обществе развиваются события фильма. Это демонстрация силы, военной мощи. У нас каждый третий мужчина в стране – либо военный, либо полицейский, либо росгвардеец… А развитие страны, ее модернизация – это экономический подъем малого бизнеса, либеральные ценности, свободный человек, а никак не вот эта отсталая стабильность цвета хаки.

Сергей Сычев. В вашем фильме мужчины всегда показаны иронично, они такие беспомощные, ограниченные и, в сущности, жалкие. Динозавры, не понимающие, что они обречены на вымирание.

Алина Рудницкая. Ой, не знаю, я снимаю интуитивно, и мне казалось, что мужчины в этих фильмах, наоборот, стараются как могут, берут на себя ответственность, защищают как могут… Хотя вот в «Школе…» женщины пришли на курсы, чтобы научиться манипулировать мужчинами, добиваться своих целей. Мне же надо было показать, что их учили не зря! Поэтому, возможно, мужчины и выглядят такими… управляемыми, слабоватыми.

Сергей Сычев. А для контраста вы всегда помещаете в фильм некий символ власти, на их фоне и уже все персонажи кажутся совсем маленькими. Они уже все «слабоватые». В «Школе…» это Путин, в «Фатеиче…» – министр.

Алина Рудницкая. Путин в фильме – представитель консервативных ценностей, его речь позволяет понять, в каком обществе мы живем. Он символ мужчины консервативного, решающего все проблемы силовым методом.

Сергей Сычев. Скорее он здесь что-то вроде эйдоса, а остальные герои-мужчины – его несовершенные формальные воплощения. На его фоне они кажутся особенно мелкими, и это у вас частый прием, обозначение масштаба.

Алина Рудницкая. Думаю, это прямое следствие того, что герои у меня подбираются под тему, как я уже говорила. Скажем, в фильме «Кровь» из людей так же выкачивается эта самая кровь, как из недр страны – ресурсы…

Сергей Сычев. И государство оказывается неким исполинским вампиром. А мы добровольно ему несем себя, радуясь жалким подачкам. Еще и в очередь встаем.

Алина Рудницкая

Алина Рудницкая. Да, стоим в очереди за подарками и все ждем: что-то произойдет. Я сейчас как раз об этом снимаю новый фильм, но о нем пока говорить нельзя.

Сергей Сычев. Вы чувствуете себя человеком, который все время сталкивается с государством?

Алина Рудницкая. С ним невозможно не сталкиваться, оно всегда тебя ждет за углом с дубиной и мешком. Особенно я это почувствовала, когда родился ребенок. Вот тогда я столкнулась с садиком, поликлиниками, больницами…

Сергей Сычев. И как?

Алина Рудницкая. Я точно убеждена, что надо все менять, систему здравоохранения и обучения точно. Хочу, чтобы мой ребенок учился в современной школе с нормальными учителями, хочу доверять врачам. Меня это вдруг стало очень беспокоить.

Сергей Сычев. Не думали снять фильм на темы, связанные с детьми, раз уж вы во все это окунулись? Про детский сад как модель общества и т.п.?

Алина Рудницкая. Лучшее, что можно снять про садик, уже сделал Виктор Косаковский в фильме «Я любил тебя», я не стану даже пытаться.

Сергей Сычев. Обычно в разработке у документалиста сразу несколько тем. От чего зависит, какую выбираете в данный момент?

Алина Рудницкая. Пожалуй, от финансирования. И мне это должно быть интересно. Хотя иногда бывает удается снять какой-то ценный материал и очень хочется закончить начатое, пусть даже денег на это нет. Тогда я трачу свои, пока не кончатся.

Сергей Сычев. У вас есть какая-то пороговая сумма, выше которой вы уже не станете вкладываться в картину?

Алина Рудницкая. Не знаю, нет, наверное. Недавно вот я двести тысяч рублей потратила на фильм, который неизвестно, получится ли вообще.

«Школа соблазнения», режиссер Алина Рудницкая

Если я вижу, что есть персонаж, есть сцена, мне последней рубахи не жалко. На кино я экономить не умею, на себе – могу. Когда вдруг приходит идея – я сразу спрашиваю себя, что будет в кадре, как визуально об этом рассказать, какой конфликт, какой парадоксальный поворот. Если я не могу ответить на эти вопросы, просто ищу дальше. Иногда очень долго. С другой стороны, кино – дело коллективное, и, чтобы начать что-то делать, всегда нужен единомышленник. Мне повезло, у меня он есть. Это Сергей Винокуров, мы с ним шестнадцать лет в браке, и все это время сотрудничаем. На самом деле это он придумывает все мои фильмы, он вообще философ, много размышляет и умеет формулировать. Он разрабатывает концепцию, ставит задачу. А я режиссер-практик, который идет и гениально реализует.

Сергей Сычев. Отлично: он автор, вы режиссер!

Алина Рудницкая. Точно! Я действую интуитивно, нахожу героев, снимаю сцены, но мне нужно понимать, о чем снимать. У Сергея много идей, какие-то я пропускаю мимо ушей, когда рефлексия не включается и я не понимаю, что с этим делать. А за некоторые я цепляюсь, потому что сразу вижу в картинках практически весь фильм.

Сергей Сычев. На съемках это не мешает?

Алина Рудницкая. Нет, фильм – это многослойный пирог. Образы, метафоры делают его глубже. Скажем, «Школа…» – первая картина, которую я снимала с датскими продюсером и монтажером. Значит, она должна быть понятной везде. Проблемы женщин сегодня актуальны, и любопытно, что, когда шла акция #МеТоо, самые смешные отзывы на нее были у российских женщин. Актрисы писали, что если продюсер обратил внимание, то ты радоваться должна. И я понимала, что мой фильм об этом – о том, откуда такие отзывы берутся. Это ведь мы знаем, что у нас была война, как следствие – дефицит мужчин, что пусть хромой и косой, лишь бы был. Мы это все впитываем через поколения. У нас

считается нормальным уйти от старой жены к молодой, а в Германии или Дании считается дурным тоном, если у тебя жена на двадцать лет моложе. Над такими хихикают.

Сергей Сычев. Если герой на экране из личности превращается в типаж – это неудача?

Алина Рудницкая. Да нет, это очень хорошо. Зрители легче считывают типичное и понятное, это помогает им более внимательно рассмотреть личность.

Сергей Сычев. Часто ли бывает, что вы хватаете камеру и начинаете снимать, потому что вам виднее?

Алина Рудницкая. Найти оператора – большая проблема, потому что все хорошие и опытные постоянно заняты и очень дорогие. Последнее время я все чаще снимаю сама просто из экономии. Но, мне кажется, это плохо, потому что если я разговариваю с героем и одновременно снимаю его, то я больше думаю о технических вопросах, чем о собеседнике. Нервничаю, фокуса нет, штатив кривой – все идет шиворот-навыворот. С оператором я могу позволить себе быть более внимательной к своим персонажам, мне же все время надо слушать, что они говорят, ведь из этого складывается дальнейший план съемок, намечаются какие-то события. Всегда проще и приятнее работать с теми, с кем ты уже снял несколько фильмов. Тут такое взаимопонимание, что часто даже говорить ничего не надо: я только подумаю – а он уже все снял.

Сергей Сычев. А если операторов несколько?

Алина Рудницкая. Достаточно одного. Раньше я пыталась снимать события целиком, брала несколько камер, но этого не нужно. Иногда одна деталь расскажет о произошедшем больше, чем если будешь суетиться и снимать все подряд. Надо только понять, что самое главное для тебя в этой сцене, и заранее объяснить это оператору. Тогда тридцать секунд – и все снято.

Сергей Сычев. На «Школе соблазнения» вы работали с датским режиссером монтажа, и результат отличается от ваших прошлых фильмов. Словно ориентируясь больше на западную, чем на российскую, аудиторию, «Школа…» кажется буквальнее, прямолинейнее. Это следствие вашего длительного противостояния?

Алина Рудницкая. Дело было так. Когда я познакомилась с датским продюсером Сигрид Дюэкьер, оказалось, что из всех моих фильмов ей больше всего нравился «Как стать стервой». А я ей рассказала, что за некоторыми героинями того фильма я слежу уже несколько лет. Мы решили, что надо сделать из этого что-то новое, но столкнулись с неожиданными трудностями в Датском кинофонде и на зарубежных питчингах. Выяснилось, что иностранцы не понимают, в чем конфликтность ситуации, не понимают, что хочет сказать режиссер. Дошло до того, что продюсеры уже подумывали ввести мой закадровый текст, чтобы я свою позицию прояснила. Я наотрез отказалась, и мы стали искать компромисс. Еще изначально я хотела монтировать истории героинь параллельно, но оказалось, что для иностранцев все эти девушки на

одно лицо, они их просто не различают. Пришлось делить картину на новеллы. Мы много разговаривали с режиссером монтажа Катриной Амбус, я ей рассказывала, как мы живем, чтобы она лучше поняла материал. Я очень благодарна ей, без нее это кино было бы злее, циничнее. А она внесла в него европейское уважение к человеку, к личному пространству. Получилась золотая середина.

Сергей Сычев. Вам никогда не хочется то, что не вошло в фильм, поставить бонусным материалом на диск или как-то еще использовать?

Алина Рудницкая. Бонусом на диск – нет, но я всегда архивирую материал, вдруг все это пригодится для другого фильма. Снимает же Гелена Тржештикова своих героев по тридцать лет. За десять лет в жизни человека может многое измениться, в том числе его цели. И то, что ему не нравится в том, что он видит на экране, потом вдруг покажется ему совсем иным, очень для него важным. Поэтому у меня хранятся все материалы, вся квартира завалена коробками.

Сергей Сычев. А героини не против сохранения материала?

Алина Рудницкая. Я считаю всех трех героинь «Школы соблазнения» своими подругами. Они мне очень близки, мы не просто же так поддерживали связь все эти годы. Этот фильм я снимала про себя, каждая героиня – это часть меня. Это мои Лебедь, Рак и Щука. Я через них отвечаю на вопросы о своей жизни. Я их всех понимаю и принимаю, под каждым их словом подписываюсь. Это не истории подлинных Вики, Лиды и Дианы.

Сергей Сычев. Это история Алины.

Алина Рудницкая. Да! Если в ней кому-то что-то видится жестким или обидным, то надо просто понять, что это – о моей жизни. А еще мне кажется, что это современная версия фильма «Москва слезам не верит».

Сергей Сычев. Это все к тому, что одна из героинь, Диана, объявила фильму войну?

Алина Рудницкая. Очень жаль, что так получилось. Она имеет право на свою точку зрения, ей не нравится получившийся образ. Но я ее увидела такой. Десять режиссеров снимут об одном человеке – получится десять непохожих фильмов. Совесть меня не мучает, потому что я точно знаю, что она в моем кино получилась лучше, чем в реальности. У меня достаточно материала, чтобы это показать, но я этого не делаю. Вообще, взрослый человек, допуская в свою жизнь камеру, несет ответственность за это. Я вот не люблю, чтобы меня снимали. Для меня это большой дискомфорт. Решаю это очень легко – просто отказываюсь и не снимаюсь. ◆

Антон Долин

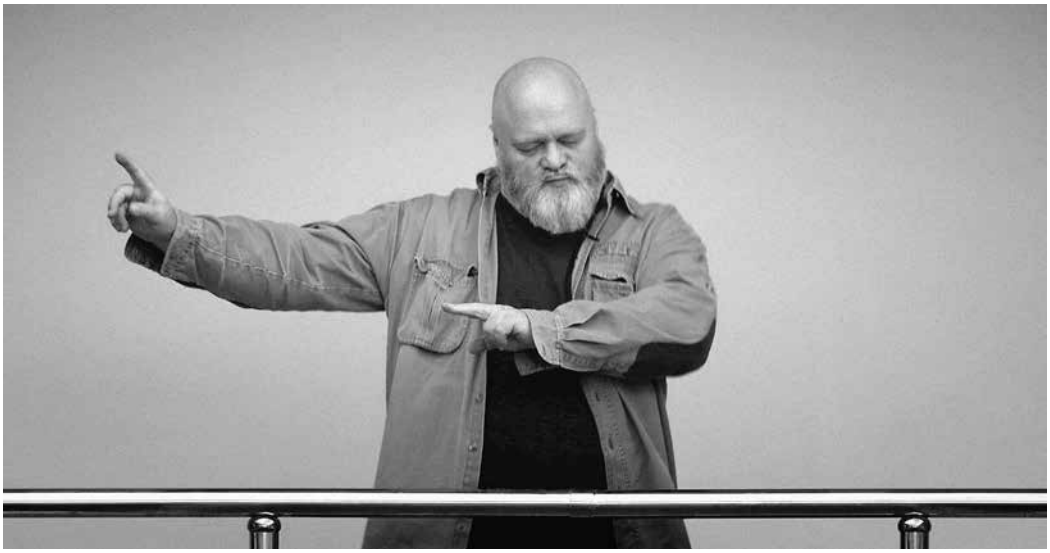
ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ НАДЕЖДА

ART DOC FEST

«Кино эпохи перемен»
Автор сценария, режиссер Алексей Федорченко
Операторы Артем Анисимов, Андрей Ветошкин
Композитор Роман Цыпышев
ООО «Кинокомпания 29 февраля»
Россия
2018

Екатеринбург славен своим конструктивизмом. Сохранилось около полутора сотен зданий, есть даже собственное издательство Tatlin, в котором выходят детальные, талантливо сделанные книги о памятниках авангарда, причем не только уральских. В самом центре города – знаменитая гостиница «Исеть» (ранее общежитие), прилегающий к ней бывший клуб и жилой квартал, «городок чекистов». В давно закрывшемся клубе расположился музей, где хранится древнейшая деревянная скульптура в мире – огромный Шигирский идол. Дома, когда-то представлявшие самую передовую архитектуру, до сих пор обитаемы, хотя кажутся благородными руинами прошлого. В любом случае они забыли молодых сотрудников НКВД, для которых были построены. Архаика и модернизм, утопия и тоталитаризм, хтонические глубины и сияющие вершины слились воедино.

А на другой стороне улицы еще один памятник конструктивизма, который не узнать. На момент постройки в 1933 году это был ДК строителей. Десять лет спустя – Свердловская киностудия. Сегодня – торговый центр, о прошлом напоминает только мемориальная доска когда-то знаменитого режиссера Ярополка Лапшина: он снимал здесь лучшие свои фильмы. Об эту доску



«Кино эпохи перемен», режиссер Алексей Федорченко

и разбивает традиционную тарелку в первый день съемок Алексей Федорченко – екатеринбургский режиссер, когда-то работавший на Свердловской киностудии, а теперь посвятивший ей документальную картину «Кино эпохи перемен». Разбив тарелку, автор (он же герой) входит внутрь, где некогда делали фильмы, а теперь царят лавки и услуги населению, да и конструктивистская архитектура опознается с большим трудом.

И тот контекст, в который помещен обманчиво бесхитростный рассказ, и само здание – один из главных героев – напрямую дают понять: «перемены» – не только «лихие 1990-е», когда начиналась карьера Федорченко и заканчивалась Свердловская киностудия, но вся история русского XX века, его смелых надежд и их постыдных крушений. Впрочем, как и в других картинах Федорченко, от лиромифических «Овсянок» до фантастической во многих смыслах «Войны Анны», дана глобальная фабула через призму вроде бы незначительных частных судеб и без малейшей помпезности.

Конструктивистская мечта предполагала коммунальный рай с общими кухнями, столовыми, банями и учреждениями культуры: конкретно эта постройка предназначалась для строителей – тех самых, которые и возводили подобные здания. Когда в феврале 1943-го была создана Свердловская киностудия, объединившая эвакуированных на Урал кинематографистов, зал для показа спектаклей и фильмов был переоборудован в съемочный павильон. Отныне вход для публики закрывался – здесь, за дверями, ковались иллюзии. Фабрика уральских грез, как считалось, имела два основных профиля: документальный (уже после войны сюда переехала Новосибирская студия учебных фильмов, а потом Свердловская студия кинохроники) и анимационный. Оба скрупулезно отражены в картине Федорченко. Это неигровой фильм – не все помнят, что режиссер и начинал когда-то

с документального «Давида», – с эффектными вставками нарочито самодеятельных пластилиновых мультфильмов, герои которых наглядно иллюстрируют россказни бывших кинематографистов.

Всем известно, как полагается снимать такие фильмы. Жанр документального «кино про кино» породил свои устойчивые форматы. Прошлое полагается оплакивать, попутно объясняя, что ушла эпоха (прекрасная, какая же еще). Федорченко от этой интонации предельно далек. Он честно признается, что задумал свою картину полтора десятилетия назад как драму, но сегодня она могла родиться на свет только в качестве комедии. Главный комический эффект, конечно, в том, как поданы знаковые шедевры Свердловской студии, цитатами из которых испещрен фильм. Допустим, давшая ей старт оперетта «Сильва» (1944) понадобилась, чтобы продемонстрировать старую лестницу с лепниной – на ней все и снималось (а заодно показать фальшивость советских праздничных радостей, воспроизводивших дореволюционный шик). «Патриотическая комедия» (1992) – чтобы показать «ту самую пальму», которую знали и любили сотрудники студии в 1990-х. Наконец, предпоследний фильм пресловутого Ярополка Лапшина «На полпути в Париж» (2001), финансирование которого было прервано, сюрприз, на полпути – сам Федорченко был продюсером, – нужен, чтобы показать ныне разобранную мозаику из столовой…

Лапшин – возможно, самый известный режиссер Свердловской студии – становится вторым (после здания) важнейшим персонажем фильма. Член КПСС с 1963 года, заслуженный деятель искусств и народный артист РСФСР, первый секретарь Свердловского отделения Союза кинематографистов СССР, он был славен монументальными купечески-промышленными эпосами о полностью выдуманной старой России – «Угрюм-река» и «Приваловские миллионы», – ныне благополучно забытыми той самой широкой аудиторией, для которой снимались. Убежденный коммунист и вдохновенный летописец жизни эксплуататоров снимал последние фильмы на кредиты, взятые продюсерами под грабительские проценты у сомнительных банков. В этом сюжете весь блеск и вся нищета советского кинематографа, который по умолчанию принято считать великим. Если в чем и было величие, то исключительно в размахе амбиций.

«Кино эпохи перемен», невзирая на заявленный в названии масштаб, напротив, камерное, интимное, иронически-застенчивое произведение. Единение масс оказалось неосуществимой мечтой, одиночка потерян и мал. Если даже и не вслушиваться в рассказы Федорченко и его коллег, само зрелище потребительского лабиринта завораживает. Что-то в нем по-гоголевски гротескное, по-щедрински беспощадное: «Займы – Деньги здесь!» (и стрелочка), ювелирный салон «Магия серебра», «Матрасы с ортопедическим эффектом», «Оптика для улицы-дома-офиса», «Танцформа», «Еврочехол», Fashion Sales и Design Studio, «Двери-сейфы» и швейное ателье «Профессионал», «Мастер Сон» и «Невьянский трикотаж», «Дамское белье» и «Мужские костюмы»…

Одно слово – «Сити-центр». Куда и как здесь поместиться человеку? Разве что пристроиться к стойке, где всего за 350 рублей сделают «фото ауры и чакр».

Возвращая в бесконечной, почти карикатурной, хотя совершенно жизненной фрагментации своим героям человеческий масштаб, Федорченко приглашает в кадр таких же растерянных, как он сам, сослуживцев: режиссер Владислав Тарик и его жена Светлана – режиссер монтажа (их роман завязался на этих этажах), оператор Борис Шапиро, инженер Владимир Шаров, режиссеры Сергей Мартьянов и Георгий Негашев, начальник склада Анатолий Зайков, Михаил Рощин – заместитель главного инженера по коммунальным службам в 1990-х… И это лишь некоторые. Они тщетно взывают, обращаясь к пустым нейтральным офисам: «Галина Владимировна, Зинаида Павловна, Иван Мефодиевич – где вы?..»

Для самого Федорченко – сперва экономиста творческого объединения «Надежда», а с 1993 года заместителя директора студии по экономике – это личная история. Когда-то из дома его деда позаимствовали мебель для съемок «Приваловских миллионов» (вернули далеко не всё). Потом началась его карьера в кино – с участия в кастинге на роль Михайло Ломоносова в детстве. На пробах надо было снять штаны для сцены порки, Алексей застеснялся и в фильм не попал: «#МеТоо!», – грустно заключает автор, и в этом меньше издевки, чем можно было ожидать, ведь из горнила советского кино сложнее выйти победителем, чем жертвой. А потом первые шаги по административной лестнице, продюсерский дебют и главное – криминальные похождения: разборки с местными, впоследствии убитыми, бандитами, поездка в Москву на стрелку с грузинской мафией (переговоры проходили в Госкино, но потом всех выгнали вахтеры и пришлось переместиться в «Макдоналдс»), нелегально вырытая артезианская скважина после отключения воды за долги.

Форма загораживает содержание, не до творчества было – выжить бы только. Таков, кажется, и сам фильм Федорченко, но это еще одна иллюзия. Из хлама забавных анекдотов прорастают грустные метафоры. Например, дыра в крыше, сквозь которую на невостребованную мебель в бывшем съемочном павильоне – стулья сложены в груды, как в пьесе Ионеско, – идет снег. Герои неосуществившихся сценариев выхода из кризиса оживают в кустарных мультфильмах: грустная свинья (одно время в бывшем ДК строителей хотели открыть свиноферму) и деловитый хасид (там же чуть не открыли уральский Центр обрезания).

Даже сжимаясь до единственного парадоксального образа, напрочь забытые фильмы вдруг выныривают из небытия. Режиссер Николай Гусаров с ухмылкой вспоминает свою «Казачью быль» (1999), герои которой совокуплялись в ночной степи прямо верхом, на скаку. И утверждает, что его картина стала последней соломинкой, переломившей хребет верблюду, – больше фильмов на Свердовской

киностудии не снимали. «Нет, последними были мои “Первые на Луне”[1]», – веско возражает Федорченко. Еще одна интимная, камерная, вызывающе маленькая история вымышленной космической победы – пожизненно и посмертно засекреченных советских героев, летавших на Луну еще при Сталине. Чем дальше, тем страньше. С этого мокьюментари, получившего (то ли это было шуткой жюри, то ли ошибкой) приз за лучший неигровой фильм на фестивале в Венеции, и стартовала карьера Федорченко. На экране история страны и ее кинематографа, но в первую очередь его личная судьба и семья. В кадре на предварительный монтаж «Кино эпохи перемен» завороженно смотрят дети автора, они же художники-аниматоры – Остап и Варвара Федорченко.

Все меняется, ничего не меняется. В холле «Сити-центра» установлена узнаваемая стандартная искусственная елка – видать, дело к Новому году. Чисто советский праздник с его ритуальными атрибутами полон непременных надежд на «новое счастье», но при этом зиждется на неизменности меню и телевизионного репертуара. Не то же ли и с самой жизнью, стремительные перемены которой на поверку оказываются иллюзией? Как и любые конфронтации, схватки, войны.

Один из собеседников и бывших соратников автора, за столиком близ «Фото ауры и чакр», заливает что-то совсем несусветное – и про то, как чуть не научился ходить по воде, и про управлявшее всеми неурядицами в нашей отчизне таинственное «Космозло». Смеясь над его россказнями вместе со зрителями, Федорченко как бы дает понять: не был абсолютным злом ни несуразный, нелепый, давно никого не пугающий СССР с его «тотальным кинематографом», ни сменившие его 1990-е – столь же беззаконные, сколь глупые, – ни нынешняя циничная эпоха. Незачем выстраивать бинарные оппозиции и выяснять, когда трава была зеленее. Есть очень мало абсолютного и неизменного, и претензии искусства на долговечность вполне комичны – как незыблемые, казалось, идеологические доктрины, пошедшие прахом и развеянные на ветру.

Придя напоследок в кабинет владельца «Сити-центра», бизнесмена Сергея Флеганова, режиссер благодарит спасителя Свердловской студии: здание забрал, но хотя бы долги закрыл. И мимоходом спрашивает, где еще одна мемориальная доска – «Памятник архитектуры конструктивизма, охраняется законом. Архитектор Корнфельд А.Я.»? Она обнаруживается тут же, где-то в углу. Доску уже несколько раз крали, пришлось снять. ◆

1. Фильм вышел в 2005 году.

Вероника Хлебникова

СКОРЕЕ ЖИВ, ЧЕМ МЕРТВ

ART DOC FEST

«Государственные похороны»
State Funeral
Автор сценария, режиссер Сергей Лозница
Звукорежиссер Владимир Головницкий
Монтаж Даниэлиус Коканаускис
Подбор архива: Владилен Верный
Продюсеры Сергей Лозница, Мария Шустова
Atoms & Void, «Настоящее время», Nutprdukce, Studio Uljana Kim
Нидерланды – Литва
2019

В марте 1953 года умер Иосиф Джугашвили. Пока в гробу лежало выпотрошенное тело, из которого вынули даже мозг, передав его в соответствующий институт, партийная машина бессмертия отрабатывала устоявшийся канон: «И прежде чем укрыть в могиле навеки от живых людей, в Колонном зале положили его на пять ночей и дней…» – Вера Инбер о прощании с Лениным. Траурные мероприятия по Сталину продолжались с 6 по 9 марта. Комиссия по организации похорон объявила доступ в Колонный зал Дома Союзов с 6 утра до 2 часов ночи. В Москву прибывали бесконечные официальные делегации. Скульптор Манизер, чью бронзовую овчарку в метро «Площадь Революции» затирают «на счастье» студенты, изготовил посмертную маску. Художники встали за мольберты и гипсы. Бригады операторов, чуть не двести камер, снимали скорбную хронику, митинги в стране и за границей, добывая материал для правительственного заказа – фильма «Великое прощание». Среди его создателей монтажер и жена Дзиги Вертова Елизавета Свилова, ученик Вертова и документалист-«кинок» Илья Копалин, снявший в 1927 году «Памяти вождя» на очередную годовщину смерти Ленина, его соавтор Ирина Сеткина, генералы кинофикшна Григорий Александров, Михаил Чиаурели

и Сергей Герасимов. Рабочий материал, как и сам фильм, упокоится на полке Красногорского киноархива задолго до XX съезда и появления стыдливого словосочетания «культ личности». Запрет картины был обусловлен тем, что вместо прощания в ней было сплошное «здравствуй». Она некстати настаивала на бессмертии, довершая еще прижизненную трансгрессию Сталина в вечность символов и идей. Доклад Хрущева не то чтобы отменял, но мягко приостанавливал действие вечности. Из мавзолея тело втихомолку вынесут в 1961 году, еще два съезда спустя.

«Великое прощание» занималось аннигиляцией смерти, как и рифмованные заклинания в траурных выпусках газет. Леонид Мартынов в «Правде» переводит с узбекского Гафура Гуляма: «Мир не верит, что Сталина нет! Ты жив!» Владимир Державин – с азербайджанского Самеда Вургуна: «И будет жить в судьбе людей, пока Земля свершает круг, тепло его отцовских рук». Ольга Берггольц убивается за тысячу плакальщиц, по слухам, доставленных в Москву из Грузии: «Наш родимый, ты с нами, с нами. В каждом сердце живешь, дыша». Ленина хоронившая Вера «Ах у» Инбер повторяет старый трюк: «Сталина в бессмертье провожая, мы его, посмертный сон лелея, ощущать живым не перестали». У Сергея Смирнова в мартовском «Огоньке» – готовый синопсис будущего фильма Лозницы: «Мы идем замедленным потоком, нет ему ни края, ни конца. Мы взираем в трауре глубоком на черты любимого лица. Мы глядим, но видим Вас живого».

Скорее жив, чем мертв, – колеблется в 2019 году Министерство культуры Российской Федерации, принимая решение показать фильм Сергея Лозницы в России, но переименовать его из «Государственных похорон» в «Прощание со Сталиным».

Черно-красное сердце фильма – Дом Союзов, также локация третьей по счету монтажной картины Лозницы «Процесс» (2018). Здесь обкатывали будущие показательные суды на материале сфабрикованного дела Промышленной партии. «Процесс» разворачивается на театре фиктивных судебных манипуляций, так же как «Государственные похороны» – на театре фиктивных ритуальных действий. Фильм Лозницы складывается из исторического нарратива при соблюдении хронологической последовательности. Сказать, что он ошеломляет неизвестными кадрами и еще более их массой – хронометраж превышает два часа, – значит ничего не сказать. Работа, пусть и с парадной репрезентацией, проливает неожиданный свет на культуру позднего сталинизма. На разительном контрасте с ней, изгнавшей эксцентрику, подлинно эксцентрическим воспринимается жест автора – его выбор «Колыбельной» Матвея Блантера на стихи Михаила Исаковского, завершающей эти преждевременные похороны. «Колыбельная» также звучит в «Шарманке» Киры Муратовой. Разумеется, в записи Анны Герман уже не было сакраментального «*даст тебе силу, дорогу укажет Сталин своею рукой*», но «*спи, мой воробушек, спи, мой сыночек, спи, мой звоночек родной*» вторгалось сильным голосом Герман все в то же

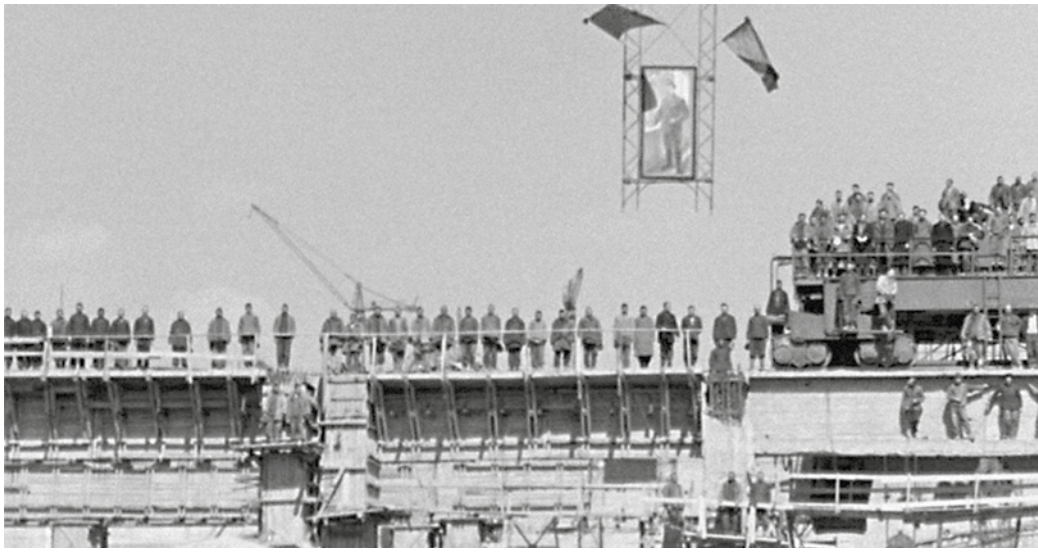
«Государственные похороны», режиссер Сергей Лозница

людоедство. Пронзительное, как и песня Окуджавы в «Дне Победы», исполнение Лемешева, вообще весь собранный и записанный для фильма звук стали интерпретационной составляющей фильма, в котором отсутствует иной комментарий, за исключением финального титра со статистикой жертв сталинской политики и репрессий.

Некоторые фрагменты Лозница оставляет в их длительности – речи нового главы Совета Министров Маленкова, стоявшего за этим назначением Берии и Молотова, заместителя председателя Совмина, с трибуны мавзолея – в совокупности интонаций, моторики, скорости и навыков чтения. «Верных соратников» увидим не раз – в почетном карауле, несущими гроб: строителя метрополитена Лазаря Кагановича, автора рыбного дня Анастаса Микояна, Булганина, Буденного, Хрущева.

Предъявив мертвеца, фильм облетает страну, столицы республик, промышленные центры, нефтяные вышки, таджикские аулы, стройку Мингечаурского гидроузла в Азербайджане, стойбища оленеводов, толпы на замерших «шапки долой» площадях. Газетный киоск, репродуктор, портрет вождя или его монумент – три важных героя, три повивальные бабки советского мифа. Радиотрансляция дает детальнейшие медицинские сводки, вводя в дворовый лексикон «дыхание Чейна – Стокса». Умильные поэтические декламации, рыдательные траурные речи из репродуктора и живьем – на митингах городских, заводских – аккомпанемент к лицам слушателей, чьи эмоции рождаются тут же или нет, скажем, в силу привычки к конспирации.

В Москву возвращают эпизоды, построенные на движении идущих от Красных ворот к Дому Союзов людей, на ритмах текущей толпы, которой никак не удается быть толпой, она все время раскладывается на частности. Не все открыто страдают, не все страдают. Благодаря этим гипнотическим ритмам из свидетельства о смерти фильм Лозницы



«Государственные похороны»

становится свидетельством о жизни, о рождении будущего, которое никому не удастся унести с собой на тот свет.

С другой стороны, люди из очереди и на площадях – главные действующие лица в траурном шоу, и в этом смысле метафорой происходящего становится иммерсивный театр. Человек, запасшийся театральным биноклем на похороны и доставший его в кульминационный момент своего долгого путешествия к мертвому вождю, может оказаться ключом к этому растянутому на несколько суток ритуалу и самому фильму, более всего проблематизирующему «чувство реальности», о котором писала Евгения Гинзбург в «Крутом маршруте». Поверх фальшивого документа, как и в «Процессе», невыдуманная реальность свидетельствует о себе. Материал, снятый для пропаганды, переосмыслен в звуке и монтаже, обеззаражен. Утрачивая агитационную функцию, он воздействует своим реализмом, порождая фильм-аффект, чей язык скрыт в пользу переживания.

Образу, пережившему свое время и дошедшему до нас в виде мифа о монолите, именуемом «народ», не выстоять у Лозницы. Как писала Майя Туровская в книге «Зубы дракона» по поводу разнообразия потока сознания советского обывателя: «Увы, людей-винтиков легче задумать на входе, чем получить на выходе. Даже с применением самого большого террора». В искусном монтаже Лозницы разделенный цепочками сотрудников МГБ людской вал, имя которому было одно – «трудящиеся», распадается на живые волны. Входят с холода бесконечной очереди, поднимаются по драпированной лестнице, идут мимо постамента с гробом, выходят за рамку кадра, в неизвестность. В свой черед эти волны распадаются на отдельные лица, выражения глаз, формы ушей и фасоны шляп. Таковы главные герои фильма Лозницы, и рассматривать все это многообразие бесконечно интересно, порой болезненно.

«Государственные похороны»

Похожий эффект человеческого, а не биологического или социального измерения толпы можно наблюдать в «Событии» (2015), следующей после «Блокады» (2005) картине Лозницы в жанре «кино без камеры», смонтированной из материалов хроники Ленинградской студии документальных фильмов. В лицах соотечественников из недалекого прошлого, тех, кто в августе 1991-го вышел на площади Москвы и Ленинграда защищать свои свободы, даже сложнее узнать себя, разве ощутить кислород между ними.

За этим умением ценить силу мимолетного портрета опыт вглядывания камеры в лица «моделей» ранних документальных фильмов Лозницы «Полустанок» (2000) или «Портрет» (2002), где статике камеры соответствовала статика натурщиков, чье дыхание казалось едва заметной рябью на поверхности океана подсознания. В «Государственных похоронах», напротив, дано движение истории в лицах. С той поправкой, что лица отнюдь не выглядят историческими, будто между нами в зале и ими на пленке нет особой дистанции, и сквозь тропики Колонного зала Дома Союзов, утопающего в живых и искусственных цветах, текут не предки, а современники. Вроде те же, что нескончаемым потоком вливались в ворота мемориального музея концентрационного лагеря Заксенхаузен в «Аустерлице» (2016). Разве что не жуют и не фотографируются. Как будто никакой истории с ее уроками нет. Все кажется современным – так обработана и смонтирована цветная и черно-белая пленки, так естественны шумы поверх траурной музыки Моцарта, Шопена, Чайковского, шарканье, вздохи, покашливания – вся звуковая дорожка сгенерирована Владимиром Головницким, я бы сказала гениальным, но в фильме этот эпитет транслируют в убийственной пропорции: «Неисчерпаемую силу гения отдал Сталин трудящимся людям», «Гениальный строитель новой социалистической культуры»… Работа со звуком в особенности убирает

дистанцию времени. Неразличимость времени оказывается важным сюжетом «Государственных похорон». Ритуал и связанные с ним зрелищность, иммерсивная театральность, перлы советского тоталитарного медиадискурса, политический и идеологический пафос обращаются в бутафорский задник для выяснения отношений с временем: похоронено ли то государство или продолжается старое театральное плутовство с богом из репрессивной машины, частично реформированной, но по сути все той же государственной модели образца позднего сталинизма. Здесь еще нет музейного измерения – перед нами хроника самого первого этапа музеефикации Сталина, проекта «бессмертие», в которое отца народного счастья запускают, словно космонавта, в гробу с иллюминатором.

В одном из эпизодов Лозница сосредоточивается на том мгновении, когда идущие к гробу как будто заглядывают в пропасть неразличимого пока будущего, счастливые напуганные люди. Счастливцы, потерявшие вождя, но еще не утратившие веры. Счастливцы, утратившие все, кроме надежды пережить тирана, и час пробил, ус отклеился. Это жуткий и будоражащий момент конца эпохи и встречи с будущим, которое вот только теперь наконец, возможно, обретает потенциальность. В фильме Евтушенко «Похороны Сталина» (1990) первой реакцией на новость был всхлип ужаса: «Что же с нами теперь будет?!» Неопределенный мир – это все, что мы можем разделить с теми людьми. Пожалуй, это и есть главное, что связывает нас перед черным провалом мавзолея, под снегом, укрывающим ботаническое барокко венков. ◆

Зара Абдуллаева

НАЙДЕННЫЕ ОБЪЕКТЫ

Америка, эта сюрреальная страна, полна objets trouvés. Наш хлам сделался искусством. Наш хлам сделался историей.

Сьюзен Сонтаг. «О фотографии»

«Хроники ртути»
Quicksilver Chronicles
Режиссеры Бен Гез, Александра Кулак
Оператор Александра Кулак
США
2019

Фотограф Томми, один из трех персонажей «Хроник ртути», кроме закадровых «этих русских» (Александры Кулак и Бена Геза, привезенного в детстве из Петербурга в США), вспоминает «любовницу Энн Лейбовиц» Сьюзен Сонтаг и ее книгу «О фотографии». Находясь в прихотливых отношениях со своей камерой, которая снимает, когда сама захочет, он раздраженно признается, что, прочтя до половины книгу, выкинул «эту чушь». Хотя и отдал должное замечанию Сонтаг о том, что фотографы делают нас туристами в реальности. При этом фотограф страшно разгневался по поводу того, что Сонтаг ни черта не просекла в Майноре Уайте. Это имя вброшено в «Хроники…», конечно, между прочим, но и не совсем. Рассматривая фотографию как духовную, медитативную практику, Уайт полагал, что снимать должно не для того, чтобы засвидетельствовать «что уже есть», а «для того, что есть сверх этого». Такова, в сущности, интенция камеры Александры Кулак.

Есть образ заброшенного города, но сверх этого – образ распада, оборотной стороны американской и, строже, калифорнийской мечты. Есть пожилые дауншифтеры, сестра с братом, Кейт и Кемп, не променявшие с годами протестный дух и вредные привычки молодости. Но сверх этого – самодостаточные образы, застрявшие в застоявшемся времени людей, которые следят за голосами на выборах президента, страстно надеясь, что Трамп проиграет, иначе Кейт откажется

←
«Хроники ртути», режиссеры Бен Гез, Александра Кулак

от своего гражданства. Есть обычные, хотя и с налетом глухого забвения, пейзажи. Но сверх этого веет от них мистической отрешенностью. Есть собаки, названные Гамлет, Офелия, Отелло. Так шекспировская убийственная беспощадность проникает в нежную и мирную полноценность сестры с братом. Малахольной свободолюбивой Кейт, воспаряющей в рассуждениях о космосе и пришельцах, читающей лекции про теорию Большого взрыва. А сверх этого – живущей в возвышенном утопическом, а не только в загаженном пространстве. Ее тишайший брат Кемп не расстается с сигаретой (его тешит, что в Африке одна забубенная курильщица прожила больше ста лет), продает задешево добытые им камни редких пород. А сверх этого гадает на картах, пойдет ли в понедельник дождь.

Этим хроникам предшествует титр о том, что во времена золотой лихорадки для добывания золота из руд была необходима ртуть. Шахты Новой Идрии (в Калифорнии) стали крупнейшим в стране производством ртути. До 1970-х производство продолжалось, но потом работы прекратились, а город, отравленный токсичными отходами, был забыт. В 2011-м пространство города-призрака было внесено в список самых загрязненных объектов США. На момент съемок фильма население Новой Идрии составляло два человека. После съемок – но не они стали причиной – ни одного.

По живописной, несмотря на руины объектов, дороге движется машина. Водитель – Томми, фотограф, – проводник съемщиков на обдолбанную временем, запустением территорию. (Словом «сталкер» пренебрегу.) Эта территория внемлет расхожей памяти о постапокалиптической картинке. Но так сказать не совсем точно. Потому что главное тут – неразборчивое и не холодное приятие этого мира. И – едва ли не взволнованная восприимчивость реальности. Дождя, тумана, буреломов, буераков, убитых строений и всяких руин. Угасшая жизнь отзывается в равнодушных к настоящему времени пейзажах, в которых тлеет дыхание, высвобождающееся присутствием Кейт и Кемпа Вудс, траченных возрастом, алкоголем и куревом.

Фотограф Томми щелкает беспрерывно, фиксирует следы распада, указует, где раньше, в 70-е, был игорный дом, а где почта или свиноферма. Когда город еще не уподобился фантому. Это свойство найденного объекта обеспечивает сбивчивый поначалу ритм фильма, динамичный и внезапно склонный к затишью.

В отличие от «Саламанки», снятой в мексиканской глубинке Александрой Кулак с Русланом Федотовым, «Хроники ртути» сторонятся заносчивого эстетизма. Хотя Томми не сдерживает чувств, обращаясь к невидимым в кадре операторам, режиссерам: «Гляди, как красиво в тумане». Но красота тут другой выделки, она лишена перфектного изображения, поразившего, а кого-то смутившего в «Саламанке». При том, что и безобразное в «Хрониках…» не третирует своей величавой настойчивостью, не сведено к расчетливому искусству. Объем,

«Хроники ртути», режиссеры Бен Гез, Александра Кулак

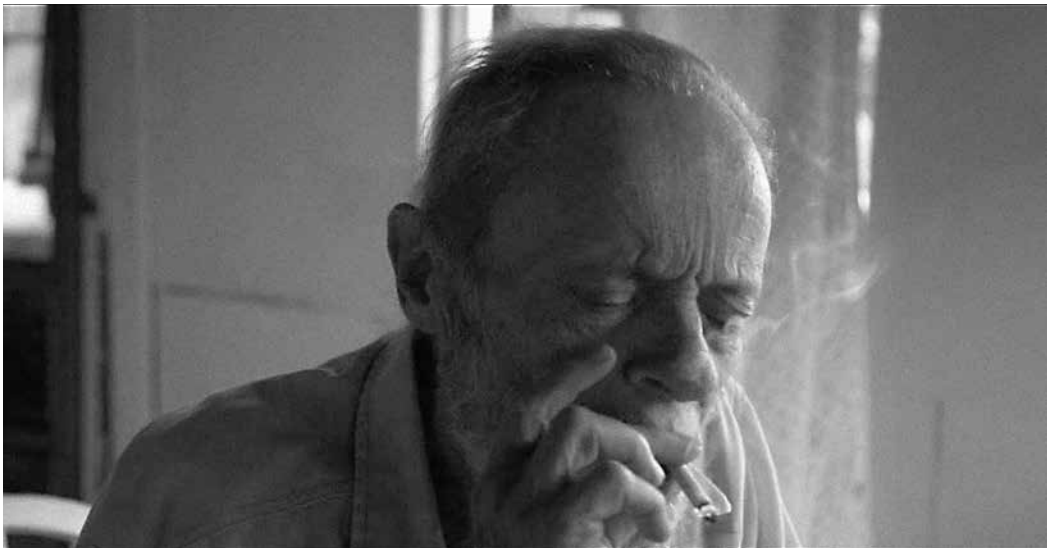
который наращивают «Хроники…» постепенно, на протяжении семидесяти пяти минут, набухает в повседневном бытовании давно прижившихся здесь людей, находящихся на последнем дыхании (Кейт погибнет, когда фильм еще не был закончен, Кемп – спустя недолгое время после его завершения). Но нисколько не жалких. И еще не растерявших с годами достоинства, интересов, сообщительности при нездоровом или меланхоличном самочувствии.

Структурируют эти «Хроники…» загадочные проезды байкеров, неизвестно откуда и куда мчащихся всадников американского (экологического) апокалипсиса, в который намертво вписались жовиальная выпивоха Кейт с благодушным братом.

За всем этим, что уже есть, в «Хрониках…» удалось проявиться призвукам, видениям иного – двойного – бытия (ночной костер на дальнем плане, треск звуков радио, тревожные всполохи фар в ночи). Это загадочное бытие утверждает реальнейший из миров и бескомпромиссную завороженность Кейт «идеей бесконечности». Авторы же «Хроник…» фокусируются на зыбкости границы между жизнью и смертью.

Томми снимает своих старых друзей, Кейт с собачкой Гамлетом, последнюю при ее жизни фотографию, не зная об этом, однако мумифицируя не столько время, сколько отражения (изображение) временны́х лет.

«За ритуальными утверждениями американских фотографов, что они просто оглядываются кругом, наудачу, без заранее составленного мнения, флегматично фиксируя то, на чем остановился взгляд, – за этим прячется скорбное созерцание утрат. Эта констатация утрат будет впечатляющей постольку, поскольку фотография постоянно отыскивает все больше знакомых образов таинственного, смертного, преходящего. […] Фотографии говорят о невинности, непрочности жизней,



«Хроники ртути»

движущихся к небытию, и эта связь между фотографией и смертью отягощает все фотографии людей» (Сьюзен Сонтаг).

Когда-то Кейт была музыкантшей марьячи, но после автокатастрофы не в состоянии играть на скрипке, зато она стала писать о космосе, окружающей среде, политике. (Одна из ее книг и называется «Хроники ртути».) А хроники Кулак и Геза города-призрака и непризрачных в общении с собаками, кошками, фотографом людей, мучительно переживающих похмельную мигрень, избрание Трампа («Добро пожаловать в новый мир»), уверенных в наличии НЛО, в том, что байкеры, возможно, инопланетяне, что песня «Рулетка любви» вспоминается, когда «заливаешь горе», завершаются проявкой фотографий, сделанных Томми. Портретами молодой Кейт и Кемпа, оставленного в одиночестве (после второй роковой автокатастрофы сестры).

В отличие от резких контрастов черно-белой «Саламанки», снятой в замкнутом сообществе меннонитов – тоже загадочном месте, освобожденном от условностей и предрассудков цивилизации, – животрепещущие «Хроники…» побуждают думать о тяге Александры Кулак к запечатлению альтернативных способов жизни. К отрешенности от злободневной современности. К вибрациям живого и мертвого в непохожих сообществах. И – к магическому реализму, удивляющему неразгаданными тайнами существования членов небольшого или крохотного сообщества.

Закадровый рассказчик в «Саламанке» вспоминает – покуда зрители любуются выразительными ритуалами обитателей мексиканской деревни, в которой остановилось время, – свое детство, юность, травмы и неразрешенные вопросы. Эта исповедь – история рода рассказчика, история сменяющихся поколений; в этой истории на протяжении веков ничего не меняется, а любая попытка поворота событий обречена на неудачу. Потусторонний тембр рассказчика резонирует тревожной

киногении «Саламанки». Композиционно выточенные кадры сопрягаются с душераздирающим рассказом, который сопровождал детский бунт нынешнего отца семейства, когда он бросил школу, когда отец запер его в комнате с катехизисом, когда соседи-колонисты отвернулись от такой семьи, когда маленький брат прокрался к отступнику с ужасным предчувствием, что их семья попадет в ад. Рождение – смерть, день – ночь, мальчики, девочки с любопытными или погруженными в себя лицами, сомбреро на гвоздиках в школе и на мальчиках, играющих под низким облачным небом. Хореографические миниатюры (мизансцены) – ноги школьников под партой и прочие визуальные прелести, метафизика и вещественность, обрядовые рефрены, живописные процессии удостоверяли щепетильное умение авторов вылизывать кадры и портретировать незнакомую среду, в которой время замерло на протяжении столетий.

В «Хрониках ртути» время переживается гораздо более остро и тактильно. Фотографические стоп-кадры переменной действительности, наблюдение за тремя персонажами, за их присутствием, реактивностью, диалогами и за реальностью (поту)сторонней (или пограничной) обнажают магию жизни, импровизирующей свою каждодневность, свои фантазии и лишенной авторской озабоченности художественным перфекционизмом. Потому здешняя художественность возникает словно спонтанно, документируя следы неутраченных иллюзий и утраченного или обретенного времени. ◆

Кирилл Галеев

Я/МЫ ВУДСТОК

«Вудсток: Три дня, изменившие поколение»
Woodstock
Авторы сценария Барак Гудман, Джон Клеши
Режиссеры Барак Гудман, Джеймила Эфрон
Композиторы Джон Кузиак, П. Эндрю Уиллис
В ролях: Джон Робертс, Джоэл Розерман, Джоэл Маковер, Боб Спитц, Майкл Лэнг, Баффало Спрингфилд, Дональд Гольдмахер, Мел Лоуренс, Джон Моррис, Мириам Ясгур и другие
PBS Distribution, Yleisradio (YLE), Cinetic Marketing, Oddball Films
США
2019

Разве в жизни всякого из нас не встречаются коротенькие главы, кажущиеся сущим пустяком, но воздействующие на весь дальнейший ход событий?
У.М.Теккерей. «Ярмарка тщеславия»

Солнце только поднималось над небольшой молочной фермой в городке Бетел, штат Нью-Йорк, когда толпа в полмиллиона человек начала редеть. Столбы пыли поутихли, палаточный городок потихоньку сворачивался, и только оставшаяся часть зрителей с замиранием сердца следила за происходящим на сцене. Белый Fender Stratocaster надрывался, ревел и судорожно стонал. Пальцы на грифе яростно перебирали ноты американского гимна The Star-Spangled Banner. Гитарная импровизация Джими Хендрикса отдаленно напоминала звуки выстрелов и разрывающихся снарядов – отголоски бушующей войны во Вьетнаме. Выступление культового музыканта завершало трехдневную «Ярмарку музыки и искусства» под названием Вудсток. Эти три дня навсегда изменили мир, закончили «эпоху хиппи» и положили начало новой эре в американской культуре.

К 50-летнему юбилею легендарного фестиваля режиссер Барак Гудман и продюсер Джеймила Эфрон выпустили документальную оду самому главному концерту – в американской истории уж точно. Фильмов о Вудстоке снято немало, но в памяти всплывают прежде всего Энг Ли с игровым «Штурмуя Вудсток» и Майкл Уодли со своим opus magnum 1970 года – «Вудсток», удостоенным «Оскара» за лучший документальный фильм. Трехчасовая хроника, получившая в американском прокате категорию R, собрала порядка 50 миллионов долларов. Уодли смонтировал картину таким образом, что с первых кадров она отправляла зрителя в мир музыки, создавала ауру живого концерта. Барак Гудман пошел от обратного:

его Вудсток – сжатая история того, что происходило вокруг фестиваля. Своего рода «реконструкция толпы», рассказ о том, кем были свободные люди на ферме Макса Ясгура, вершившие историю.

Барак Гудман – усердный документалист, соучредитель Ark Media и режиссер, неустанно снимающий фильмы для PBS в рамках проекта American Experience. Его первая серьезная работа – «Скоттсборо: Американская трагедия» – история о группе чернокожих мужчин, обвиненных в изнасиловании двух белых женщин в 1931 году. Правда, очевидных доказательств их вины у суда не было. Мастерски сделанная Гудманом картина принесла ему в 2001 году номинацию на «Оскар» за лучший документальный фильм. «Оклахома-Сити», следующий важный для Гудмана проект, не смог привлечь к себе такое же внимание, хотя содержание его не менее интересное: первый крупнейший теракт в истории США – взрыв административного здания в Оклахома-Сити, в результате которого погибли 168 человек. Режиссер с присущей ему дотошностью попытался детально восстановить хронику событий трагического дня, не упуская возможности рассказать личную историю инициаторов теракта, Тимоти Маквея и Терри Николса. Гудман не изменяет своему стилю и в фильме «Вудсток: Три дня, изменившие поколение». Главный концерт Америки начинался с маленькой студии звукозаписи и четырех неравнодушных людей.

Нью-Йорк, 1966 год. У Джона Робертса были деньги, полученные в наследство, и хорошая работа на Уолл-стрит, а у его друга Джоэла Розермана – юридический колледж за плечами и скромная музыкальная группа. Познакомившись за игрой в гольф, молодые люди сошлись в едином убеждении, что жизнь проходит мимо, и решили заняться общим бизнесом, используя в качестве стартового капитала деньги Робертса. Любовь Розермана к музыке привела их к первому удачному вложению – студии звукозаписи на Манхэттене Media Sound. Там начинающие бизнесмены познакомились с Майклом Лэнгом, а чуть позже и с Арти Корнфельдом – настоящими «грязными хиппи», как бы выразился Рик Далтон. У Лэнга была идея открыть звукозаписывающую студию в небольшом городке – Вудстоке, как они считали, центре притяжения творческих людей. И вот в январе 1969 года все четверо собираются вместе, чтобы обсудить бизнес-план. Наверное, Робертс, Розерман, Лэнг и Корнфельд по значимости не уступают легендарной ливерпульской четверке – ведь то, во что вылилась идея небольшой вечеринки по случаю открытия студии, навсегда изменило представление о музыкальных фестивалях.

Для Гудмана в повествовании на первом месте стоит человек, вернее, его роль в контексте событий. Будь то фильм о теракте, расовой дискриминации или музыкальном фестивале, зритель узнает историю не только от главных персонажей, но и от обычных людей. «Вудсток: Три дня, изменившие поколение» целиком построен на архивных фотографиях и записях с фестиваля, которые оформлены закадровыми комментариями организаторов, музыкантов, но самое главное – зрителей.

«Вудсток: Три дня, изменившие поколение», режиссеры Барак Гудман, Джеймила Эфрон

«Вудсток» Гудмана – vox populi. Голоса людей, их мысли и впечатления тесно вписаны в главную политическую повестку дня, то есть войну во Вьетнаме. Вудсток стал итогом тяжелого десятилетия для американцев: мирные протесты, сменяющиеся масштабными митингами, убийства главного правозащитника Мартина Лютера Кинга, а затем и главной надежды американцев – кандидата в президенты Роберта Кеннеди, приход к власти республиканца Ричарда Никсона. Кеннеди и Кинг были последними людьми, которые хотели мира для американского народа. Озлобленная и отчаянная молодежь пыталась найти спасение в музыке и наркотиках. Buffalo Springfield, Jefferson Airplane и Grateful Dead выражали в своих песнях всеобщий протест и желание перемен. Люди дышали строчками из песни Боба Дилана: Please get out of the new one if you can't lend your hand. For the times they are a-changin'. Потребность в массовом протесте нарастала как снежный ком, пока не вылилась в грандиозную акцию на 600 акрах земли.

И все же Вудсток не только красивая политическая акция – в первую очередь это музыкальный фестиваль, который со скоростью света обрастал техническими трудностями. Место проведения переносилось дважды: сначала грандиозный Вудсток не смог найти площадку в городке, в честь которого был назван, а затем не угодил жителям Уоллкилла – города, где он сначала был согласован, а затем отменен по причине слишком большого количества зрителей. Мэрия во главе с обеспокоенными гражданами не решилась принимать так много гостей разом, тем более что большая часть из них – хиппи, что консервативному Уоллкиллу показалось опасным. Для Робертса и Розермана такое положение означало одно: бедствие и скорый финансовый крах. Однако билеты все еще продавались, и весьма неплохо, а попытки найти новое место для проведения концерта привели Майкла Лэнга на молочную ферму Макса Ясгура – человека, который не побоялся одолжить смелым организаторам свой участок. Несмотря на всеобщее осуждение и непонимание со стороны

«Вудсток: Три дня, изменившие поколение»

друзей и соседей, Ясгур оказался человек чести, ни на секунду не отступив от своего решения. Наравне с выступлениями музыкантов в историю вошло и выступление самого фермера на третий день фестиваля. Перед выходом Джо Кокера на сцену к микрофону поднялся Ясгур – скромный пожилой человек в очках – и произнес трогательную, но пылкую речь. Она была о том, как важно, чтобы собравшиеся молодые люди (а их там было уже порядка пятисот тысяч человек) смогли доказать всему миру: они не хотят войны, насилия и хаоса, миром правит любовь, а отзывчивость и доброта – самые главные качества для человека.

Как бы парадоксально это ни звучало сегодня, но на все три дня фестиваля Вудсток оказался без охраны. Сотрудники полиции, которые должны были следить за порядком, в последний момент отказались выходить на службу из-за страха быть уволенными за помощь хиппи. Представить себе такое сегодня на фестивале, к примеру, Coachella практически невозможно. Но беби-бумеров 1969 года это нисколько не напугало, а даже, наоборот, дисциплинировало. Проблемы антисанитарии, труднодоступности, отсутствия элементарных условий ни капли не смущали зрителей, толпами прибывающих на фестиваль. Наверное, главное отличие работы Гудмана от других фильмов о Вудстоке – маниакальное желание режиссера сделать акцент на этих бытовых, непривлекательных деталях. Когда после страстного выступления Хендрикса картинка в кадре меняется на опустевшую сцену и горы мусора вокруг нее, зритель медленно возвращается с музыкальных небес на землю. Но послевкусие остается. Провести три дня под открытым небом с единомышленниками, наркотиками и с почти невидимой, витающей повсюду в воздухе свободой – безусловно прекрасно. Выступление молодого Карлоса Сантаны, еще живой Дженис Джоплин и харизматичного Джона Фогерти с Creedence Clearwater Revival – бесценно. Выход на бис Пита Таунсенда и The Who с песней My Generation навсегда останется в истории. Эти люди, эта музыка и этот Вудсток изменили мир и каждого из нас. ◆

Ольга Касьянова

МЕДОВЫЙ СПАС

«Страна меда»
Honeyland
Авторы сценария, режиссеры
Тамара Котевска, Любомир Стефанов
Операторы Фейми Даут, Самир Люма
Apolo Media, Trice Films
Македония
2019

Зеленый склон горы, высокохудожественная композиция жильных тропок, по одной из них спускается женщина с торбой за спиной. Ее зовут Хатидзе Муратова. Она живет в опустевшей деревне в Северной Македонии, без воды и электричества, с собакой, кошкой и восьмидесятилетней матерью, которая медленно гниет. Хатидзе не тяготится бедностью и одиночеством: в горах она общается с пчелами, собирая голыми руками знаменитый балканский мед. Она поет пчелам пастушьи песни, зазывая их в улей, а те никогда ее не жалят. Горный мед на фоне нищей жизни похож на сказочное золото. Он невероятно красив и лечит от всех болезней – Хатидзе продает баночку-другую лавочникам в Скопье по справедливо высокой цене, 10 евро за штуку. На барыши покупаются крупы и маленькие радости: бананы, краска для волос оттенка «каштан» и веер – чтобы мама элегантно отгоняла мух от гниющей щеки. Попутно мы узнаем, что Муратовы относятся к турецкой диаспоре, турки и албанцы покинули их деревню во времена обострения межэтнических конфликтов. Такие вымершие деревни, каменные костяки в бурьяне, сегодня можно встретить по всему Балканскому полуострову.

Хатидзе живет с природой, которая, так уж вышло, досталась ей в полное распоряжение, по простому экологическому принципу: половина вам, половина мне. Она никогда не забирает у пчел слишком много меда, дает им жить в достатке и отстраивает им новые колонии на каменных руинах. Однако скоро пасечной идиллии приходит конец. В деревню заезжает грузовик с трейлером и большим стадом скота: здесь решила поселиться турецкая пара, Хуссейн и Лютвие, в которой каждый год прибавляется по ребенку. Это совершенно иной универсум: шумный, полный ежедневных шлепков и падений,

пинков, криков и страданий, взаимной эксплуатации, постоянных разговоров о нужде и сетований на судьбу. Хатидзе, принимающая любую жизнь со спокойствием и жизнерадостностью реки, легко идет на контакт с новыми соседями, разделяет с ними труды, праздники и припасенный бренди – до тех пор, пока те не решают также заняться прибыльным пчеловодством и убивают всю ее утонченную экосистему.

Мудрено перечислять, сколько актуальных узлов соединила в себе эта красивая, образцово трехактная, совсем не похожая на документальную история. Две номинации на «Оскар» (включая лучший фильм на иностранном языке) и документальный Гран-при фестиваля «Санденс» – полный комплект признанной важности. В первую очередь, «Страна меда» читается как простая экологическая притча на

«Страна меда», режиссеры Тамара Котевска, Любомир Стефанов

фоне года, когда самой частотной в мировых новостных СМИ стала фраза *environmental meltdown* – «экологический кризис». И в домино последовательных видовых вымираний, которое обещает окончательно добить биосферу, первым звеном часто называют именно постепенное исчезновение пчел. Во-вторых, «препарируется» семья в ее социально незащищенном виде: бездумная многодетность, эксплуатация детского труда и практическая нерациональность строгого патриархата, который зачастую обслуживает интересы посторонних вышестоящих, а не собственной семьи, хотя активно ею прикрывается.

Также это история о регионе, страдающем от последствий военно-политического конфликта, в который тоже хронически вмешивались посторонние и вышестоящие – и они всячески эксплуатируют уязвимый регион до сих пор: Македонию и другие страны раз за разом заворачивают на приеме в Евросоюз из-за бедности, зато длящийся там хаос и коррупцию активно используют для сырьевой выкачки. Не так давно, например, на Netflix вышел цикл документальных эссе Broken,

в которых рассказывается, что наши икеевские табуретки делаются из древесины, которую нелегально за копейки вывозят из балканских лесов – последнего в Европе крупного натурального лесного массива. При этом этническая сторона балканского конфликта в фильме затемнена – антагонисты принадлежат к одной группе, не титульной и не представляющей межславянский конфликт. Хатидзе лишь однажды сталкивается в кадре с условным «другим»: она спрашивает у продавца на рынке, откуда он. Тот оказывается наполовину боснийцем, наполовину албанцем, и Хатидзе отвечает, как полагается материнскому архетипу: «Хорошо, хорошо». В таком разрезе экологическая метафора фильма становится и политической: одни пчелы тут нападают на других только тогда, когда их оставляют голодными нерадивые хозяева, – самих пчел, любой национальности, винить в этой ситуации, разумеется, бессмысленно.

«Страна меда»

Впечатление осторожности, граничащей с конъюнктурностью под международного зрителя, подкрепляется тем, насколько «недокументально» фильм снят. Он сюжетно и драматургически скрупулезен, почти инстаграмно красив (даже бедность тут как будто гламуризируется с помощью щедрой цветокоррекции) и прозрачен по морали – каждая склейка неспроста. Хатидзе носит нарядную насыщенно-желтую блузку и зеленый платок в цветах – фотогеничные земляные оттенки, фасоны, которые легко можно найти в этнокорнере H&M. Их чистота контрастирует с рабочими руками – и еще больше, конечно, с неопрятными соседями, людьми на празднике, панком с большим синим ирокезом в вагоне электрички. Доказать постановочность и какую-то культурную экспроприацию невозможно, да и не нужно – в конце концов, границы документального и игрового, как и границы правды и вымысла, давно стерты. Критиков больше

волнует умысел. Почему этот фильм сделан именно так? Почему за скобки вынесены все родственники Хатидзе (а они существуют и указаны в графе благодарностей), вся ее связь с внешним миром и бюрократическими институтами? Почему ключевые моменты, например разговор с матерью о том, выгоняла ли она свах, когда те приходили предлагать Хатидзе женихов, сделаны впроброс, с какой-то брехтовской очужденностью – зато в драматургически идеальных точках сюжета? Почему радио играет одну и ту же песню You are so beautiful – как навязчивый символ внешней, посторонней культуры? Не потеряли ли мы неимоверно интересную героиню, потому что авторы решили максимально заострить ее историю, добавив много понятных, манипулятивных завитков для широкой аудитории? Съемочная группа жила рядом с героиней три года, но мы далеки от нее, как от экспоната.

«Страна меда»

Можно ругать фильм за эксплуатирующую постановочность, можно хвалить его за доходчивость, структурность и медитативность – и то и другое вполне обосновано. Но лучше воспринимать его плюсы и минусы целиком, стереоскопически. Безусловно, это авторское высказывание почти пропагандистского характера – с большой силой убеждения, с мощным призывом пересмотреть правила человеческого общежития в общеприродном контексте. С другой стороны, сквозь всю акцентность и цветокоррекцию прорывается и документальная правда героев. Если смотреть на фильм только как на притчу – притча эта безыскусна. Но картинка, сколь бы выхолощенной она ни была, делает притчу намного умнее и убедительнее. Потому что Хатидзе, пусть мы и не узнали ее в истинной документальной близости, безусловно реальна. Реальность ее кроваво-красного платка на фоне снега – под вопросом. Но реальность ее лица, улыбки и философии – неоспорима.

Она прорывается сквозь те обстоятельства, которые помогли фильму стать настолько популярным. То же самое касается других героев фильма – Хуссейна, обвиняющего всех вокруг в своих бедах; его жены Лютвие, похожей на большую красивую тяговую корову, бездумно прокручивающей через себя беды жизни; их умного сына Машалы, бунтующего против глупого патриархата, и его маленькой сестры, с трудом выживающей в окружающем буйном мальчишестве и опасной беспризорности (в кадре она дважды больно падает в игре с братьями, один раз слегка тонет и один раз до неузнаваемости заплывает от пчелиных укусов). Не сомневаюсь, что многое в фильме герои отыгрывают в формате «я в предложенных обстоятельствах», но в искренности их характеров и привычности подобных обстоятельств невозможно усомниться. И Македония, провисающая между кошмаром экономического посттравматического синдрома, эксплуатацией развитыми странами и своей первозданной красотой, – тоже реальность, разделенная между разными правдами. Можно сетовать о разрухе, можно переживать, что после того, как раны будут зализаны, сюда придут другие стада – типовых застройщиков и корпоративных вырубщиков. Можно, в конце концов, просто наблюдать вечную историю о разном отношении к ресурсам – условно промышленном и условно гуманном, условно мужском и условно женском.

В конечном счете этот фильм предназначен для поэтического, а не буквального восприятия, в нем словно две мелодии: с одной стороны, рожающие коровы, трясущиеся кузовы, пыль, мор, ругань, кукуруза, упрямая копошащаяся жизнь, которая бесконтрольно развивается, распространяется, захватывает пространство и закручивает сюжеты. С другой – горный простор, хладный камень, необходимость лишнего, мерный гул пчел, творящих волшебство созидания, и Хатидзе, добрый, но бесплодный наблюдатель жизни, который злится на тех, кто не хочет брать ответственность за свои поступки (и, кажется, по касательной немного проклинает), но когда любимый чужой ребенок Машала спрашивает, почему Хатидзе осталась здесь одна, та честно отвечает: «Если бы у меня был сын, как ты, все могло бы быть по-другому». Не важно, были эти слова спонтанными или написанными. Важно, что легко ругать жизнь, когда смотришь на нее со стороны. И гораздо труднее – когда она рождается из собственного чрева, вовлекая в вечный водоворот жестокой борьбы, в которой мы, к сожалению, не знаем удержу.

Но каково это, героине не узнать. Зато бесплодная Хатидзе становится и примером, и утешением. А ее мед, запасенный в щедрое время, помогает пережить холодную одинокую зиму среди волчьего воя, чтобы ей весной снова отправиться в горы к диким пчелам – восстанавливать то, что так беспечно было разрушено. ◆

Алексей Филиппов

НОЧЬ ТЕМНА И ПОЛНА ОПАСНОСТЕЙ

«Полночный путник»
Midnight traveler
Автор сценария Эмели Коулмен Махдавиан
Режиссер Хассан Фазили
Операторы Хассан Фазили, Нагрис Фазили, Зара Фазили, Фатима Хоссаини
Композитор Гретхен Джуд
Oscilloscope Labs
Катар – Великобритания – Канада – США
2019

«Полуночная семья»
Midnight family
Автор сценария, режиссер, оператор Люк Лоренцен
Композиторы Леонардо Эйблум, Хакобо Либерман, Алексис Руис, Андрес Санчес
Hedgehog Films, No Ficción
Мексика
2019

Афганский режиссер Хассан Фазили снял для национального телевидения фильм «Мир в Афганистане» (2015), где показал одного из лидеров «Талибана» – муллу Тур Джана, которого убили вскоре после трансляции. Исламисты принялись охотиться за головой режиссера, а тому пришлось вместе с семьей отправиться в изнуряющую одиссею по лагерям беженцев, которую он фиксирует на ручную камеру: бараки, заполнение бланков, оседлая жизнь в окружении вечно сменяющихся лиц.

У мексиканской семьи Очоа своя машина «скорой помощи» – в Мексике всего 45 государственных медицинских карет, поэтому забота о здоровье граждан – прибыльное и полезное дело. Конкуренция, однако, высока: машины с мигалками носятся наперегонки; государственные больницы часто оказываются переполнены – и нужно успеть довезти пациента в частную клинику; полицейские ретиво берут взятки. Бизнес Очоа ходит по границе между жизнью и смертью, как и люди, которых они возят.

Документальные ленты «Полночный путник» Хассана Фазили и «Полуночная семья» Люка Лоренцена тоже мчатся наперегонки, попадая нередко на одни и те же фестивали («Путник» получил приз экуменического жюри Берлинале в программе «Панорама», «Семья» – приз за операторскую работу на МКФ «Санденс»). В паре их как минимум показали «Санденс» и «Послание к человеку»: будто кураторов забавляет непроизвольное созвучие двух таких разных картин.

Внешне они едва ли не антонимичны. «Путник» снят на дрожащую камеру, нагружен закадровым голосом режиссера и пребывает в постоянном движении: воспоминания, новые страны и лица, бесконечные виды неба – Фазили нравится размышлять о жизни, всматриваясь

«Полуночная семья», режиссер Люк Лоренцен

в восход, закат и сумерки. «Полуночная семья» Люка Лоренцена напоминает медицинский процедурал HBO: стройная композиция, сочная цветопередача в традиции Николаса Виндинга Рефна (ночь да неон), потенциал для большой истории – характер каждого члена семьи выписан в несколько точно уловленных сцен. (Занятно, что у Фазили две дочери, а в семье Очоа – двое сыновей, совершеннолетний и еще школьник.)

Но если поставить эти две картины рядом, сработает своего рода «эффект Кулешова»: переклички начнут множиться, совпадение одного прилагательного в названии засвидетельствует некоторую фундаментальную близость режиссеров из разных уголков света (лететь из Афганистана в Мексику примерно девять часов).

Оба фильма фиксируют изломанный порядок: не только власть «Талибана» в Афганистане, но и волокиту мигрантских лагерей; не только изъяны медицинской системы Мексики, но и сопутствующий хаос – взятничество, нищету, бытовое насилие (девушке ломает нос бойфренд). В камеру будто случайно залетают пугающие события, пока герои торят дорогу к некоей зачастую призрачной цели. Тут возникает важная для обоих фильмов тема границы: между государствами в «Путнике» и жизнью/смертью в «Семье». Именно семья (со строчной буквы) выступает противовесом социальной незащищенности, которую Фазили показывает изнутри, а Лоренцен – фактически через лобовое стекло «скорой».

Самая страшная сцена в «Полночном путнике» не хроника, сообщающая, что за режиссером и его семьей гонятся исламисты, а эпизод, когда он теряет в лагере дочь. Потерянность – чувство, которое фамилия Фазили испытывает всю дорогу, но в этом эпизоде возникает и еще один конфликт. Должен ли Хассан вести себя как отец и бросить все силы на поиски дочери или не менее важно это зафиксировать,

«Полночный путник», режиссер Хассан Фазили

сохранив верность режиссерской ипостаси? Непростой моральный вопрос, сталкивающий человеческое и общественное: «Талибан» против режиссера, бюрократия против помощи, хроникер против родителя.

«Полуночная семья» – в общем-то, довольно бойкая и жизнерадостная – тоже заканчивается пронзительной сценой: Очоа не успевают спасти девушку, выпавшую с четвертого этажа. Возможно, виной их решение везти пациентку в удаленную частную клинику, где они вынуждены «отстегивать», или, возможно, ситуация была безнадежна. Но чувства вины и контакта со смертью повисают в воздухе и рассасываются только несколько дней спустя, когда жизнь входит в привычный ритм. Эти сцены Лоренцен снимает при свете солнца, демонстрируя, что бесконечная ночь закончилась, вернув Очоа к повседневности. Дети идут в школу, по улицам неспешно едут машины без единой мигалки.

По-настоящему полуночные картины объединяет именно вечная ночь – пора суеверий, сумрак сознания и территория опасности. Оба фильма немного напоминают сон, соприкасающийся с кошмаром: заполошный непрекращающийся бег в случае Фазили, веселая фамильная авантюра на границе смерти у Очоа. Символично, что незадолго до инцидента последние занимают денег у ритуального бюро: в вечном движении посреди слабо упорядоченного хаоса остается полагаться только на знаки, удачные совпадения и точечную человеческую взаимовыручку. Это же справедливо и для картины Фазили.

Если всмотреться в тьму еще глубже, то видно, что повествование обеих картин наполнено призраками. В «Полночном путнике» где-то злыми джиннами обитают талибы, а лица новых соседей и представителей лагерей быстро стираются, будто изначально были полупрозрачны. Впрочем, в жизни этих людей и сама семья Фазили выглядит привидением, возникшим и вскоре исчезнувшим. В «Полуночной семье» пациенты, полицейские и врачи редко попадают в объектив, изредка

«Полночный путник»

оставляя следы в машине или душе героев – как фантомы, обретшие форму ощущения, страхи и желания.

В продолжение примитивного мистицизма возникают и призраки будущего. Что ждет младшего Очоа, который хочет быть богатым и есть вдоволь, а пока рассекает в футболке с надписью It's not easy being cool, but i manage («Быть крутым сложно, но мне удается»)? Стабилизируется ли жизнь Фазили и какими вырастут его дочери, оторванные от корней во всех возможных смыслах? Оба фильма выхватывают момент движения (побега или принципа «хочешь жить – умей вертеться»), а заканчиваются именно там, где нужно перевести дух и подумать, что же происходит.

Здесь и восходит солнце, разгоняя кинематографический морок. Возможно, эти истории получат продолжение – в объективе кинокамеры или уже без нее. Все возможно, пока вечная ночь не поглотит людей-мотыльков. ◆

Александра Шаповал

ТРУДНОСТИ ПЕРЕХОДА

Стратегии цифровой адаптации

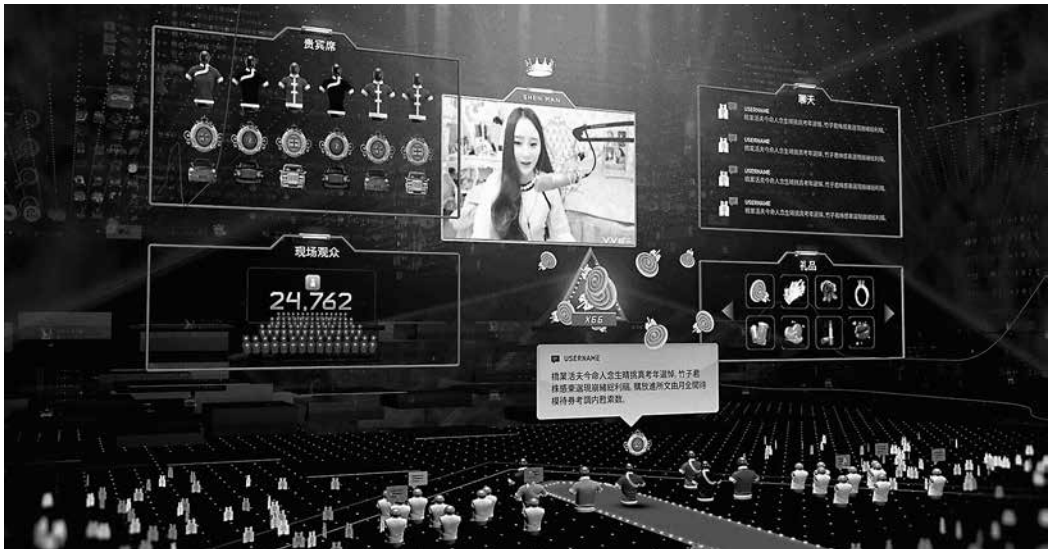
Doker

«Народная республика желания»
People's Republic of Desire
Автор сценария, режиссер, оператор Хао У
Композитор Майкл Таллер
Китай
2018

«Остров»
Die Insel
Автор сценария, режиссер Ларс Остман
Оператор Сабине Паносян
Film University Babelsberg KONRAD WOLF
Германия
2018

Современник живет, не всегда понимая уникальность своей исторической роли – свидетеля цивилизационного слома, вызванного технологической динамикой. Коренные метаморфозы происходят в режиме реального времени, меняя не только культуру, экономику и социальность, но и онтологический базис. Как открытие Коперника тотально переродило средневековое сознание, сегодняшняя цифровизация расширяет саму метафизику: восприятие соотношений материи и идеи, блага и истины, измерений пространства и времени, подлинности и иллюзорности. То, что веками представляло философский вопрос – Платон сомневался в реальности «мира видимого» в рассуждениях о «пещере»; Фуко размышлял об иллюзорности бытия в «утопии зеркала», – сегодня уже перешло границы идеи. На наших глазах бытие раздваивается на реальное и кажущееся, границы которых зыбки. Жуткое двойничество романтической традиции отныне обыденность и даже необходимость. Необходимость существования не только в реальном мире, но и в своих цифровых копиях.

Пока подрастает поколение digital native, более «древние» генерации, так называемые digital naive, вынуждены выбирать стратегии поведения перед потоками цифровой эпохи. Найти свое место среди потрясений цайтгайста – первоочередная задача человека аналогового сознания, уже пережившего несколько «цунами». Приливы информационной революции (компьютер – интернет – соцсети) сменил девятый вал цифровой, торжество облачных систем. Информация – то, что в аналоговом сознании еще связано с интеллектом, наличием тела. Она еще извлекаема из печатных книг, связуя времена: между изобретением Гутенберга и нами – одно рукопожатие. Облако – то, что парит над землей: лишает



«Народная республика желания», режиссер Хао У

самой материи – перенося в качественно новое состояние. В состояние «прямого эфира», чистую бестелесность, мир эйдосов, в «связь всего со всем», своеобразный цифровой холизм.

Вариации взаимодействия человека с эпохой демонстрируют два фильма, показанные в апреле 2019 года в рамках V Международного фестиваля документального кино «ДОКер».

I. Погружение

Homo Digitalis

Древний проводник холистического ви́дения, Китай сегодня один из мировых лидеров в сфере информатизации и кибернетизации. Неизбежные метаморфозы сознания фиксирует «Народная республика желания» – поразительная хроника цифрового перехода, запечатленная режиссером Хао У (Гран-при жюри фестиваля SXSW в Остине и приз фестиваля Documentary Edge в Окленде). Эффектный хоррор о наступившем будущем, мощью своей драматической апокалиптики превосходящий все эпизоды «Черного зеркала», погружает в рождение новой мифологии, пишущейся в глуши провинциальных китайских коридоров. «Современных богов и богинь» тренирует Дабао, «агент по талантам», готовя их к покорению новой, стремительно набирающей популярность лайфстриминговой онлайн-платформы YY, расширяющейся виртуальной вселенной с жесткой экономикой и кастовостью.

Игровой анимированный интерфейс платформы, заполняя пространство большого экрана, создает эффект нахождения в VR-очках. Едва удается привыкнуть, уловить правила игры и системы взаимосвязей, не то что поверить в происходящее, – предоставляются свидетельства: телевизионные сводки, рассказывающие о явлении, истории пользователей. Схема YY укладывается в треугольник: стример (хост) привлекает внимание – беднейшие слои фанатов (дайоси)

смотрят – богачи тухао, или патроны, предоставляют зрелища, покупая подарки хостам, конвертирующиеся в реальные нули, и получая титулы (Duke, King). Дайоси рукоплещут патронам: So rich! So awesome! К декабрю, когда проходит ежегодное соревнование хостов, они и сами копят на баллы кумиру (порой тратя 800 долларов при зарплате 600!), надеясь на личную благодарность в прямом эфире. Процесс накопления и распределения капитала контролирует платформа: в начале (фильм охватывает около года, между двумя состязаниями) отдавая стримерам половину, а затем уже порядка 40 процентов прибыли.

Хао У, специалист по информационным технологиям и научный сотрудник аналитического центра New America в Вашингтоне, в своих фильмах традиционно интересуется человеком через призму цифровой эпохи, культурой и социумом – через онлайн. Теперь он пытается разобраться, что толкает людей на участие в очередной призрачной пирамиде, – получая любопытный антропологический срез. Общительные дайоси, встречи с которыми погружают в затхлую атмосферу убогих клетушек, грязных рабочих точек и прокуренных интернет-кафе, видят в хостах ролевые модели, воплощение подавленного «народного желания» – успеха и богатства, отождествляемых со счастьем. Онлайн-звезды – два крупных хоста: двадцатидвухлетняя Шэн Ман, бывшая нянечка, и двадцатипятилетний Биг Ли, выходец из деревни, экс-разнорабочий (по совместительству муж Дабао, семейный кризис пары мы параллельно наблюдаем), – не скрывают финансовой причины прихода в бизнес. Несколько квартир, автомобили, брендовые вещи – и полное отсутствие творческой реализации: песни Шэн Ман и шутки Биг Ли лишь приложение к их мифу. У патронов разные мотивы: одиночество, трудности в реальной коммуникации, пресыщенность обычными развлечениями, удовольствие от утверждения статуса, власти.

Показывая развитие за год как человека, так и самого цифрового пространства, Хао У вплотную подбирается к страшному – выводу о состоянии души соотечественника, о состоянии культуры. Как известно, в информационном обществе главный ресурс – время; объект воспроизводства и потребления – знания и интеллект; ценность – люди как творческие единицы, а обнуление границ – предполагаемая основа духовного синтеза. Глядя на героев «Народной республики желания», независимо от их общественного и материального статуса, явственно ощущаешь иное – невыносимую духовную пустоту, бремя личного времени, сбрасываемого в виртуальное бытие (Kill time – никнейм одного из патронов). Пустота – базис устройства YY, делающей миллиарды на производстве «ничто». Космогенез древнекитайской культуры превращается в глобальный круговорот антиматерии – плачевный итог для цивилизации, бывшей пионером в производстве великих изобретений, философии и искусства.

Проступает болезненная глубина – снижение креативной потенции человека, а значит, и продуктивности народа. Продуктивность

как «особый способ отношения человека к миру» (определение Эриха Фромма) предполагает важность внутренней работы по осмыслению бытия, разумную реализацию заложенных способностей – аристотелевскую добродетель: «деятельность души, согласованную с суждением». Следуя мысли, Спиноза отождествляет добро с использованием своих сил, порок – с неумением их использовать, заключая сущность зла в бессилии. И «Народная республика желания» очень близко подводит к рождению зла. Душа мировой культуры раскалывается на миллионы крестражей – блогов, историй, эфиров, платформ, – усредняющих способности. Раньше на линиях слома рождались культурные символы: Гамлет – человек эпохи Возрождения, Фауст – человек Просвещения. Герой Цифровизации – человек ускользающий, самолишенец поиска, продукт распадающейся уникальности.

«Я счастлива», – говорит перед камерами Шэн Ман, а в ее усовершенствованных пластической хирургией глазах блестят тайные слезы. Виртуальное счастье, как и реальное, иллюзорно. Хао У развенчивает миф об успехе, сумев уловить ускользающего человека, вынести за скобку виртуального пространства остатки его души.

II. Бегство

«Несовременник»

Другую концепцию счастья как свободы и гармонии с миром, исследует картина «Остров», дебют немецкого документалиста Ларса Остмана. Природа окружает героев фильма – степенную чету Балльманов, поселившуюся в молодости на одном из уединенных Канарских островов, чтобы воспитать детей вдали от воздействий цивилизации. Герд Китабо – художник, Герда Амината – инструктор по йоге. Высказывая уважение к островному ритму, камера издалека наблюдает за «наблюдателями», малословными и размеренными, провожающими взглядом пеночек и дроздов, срезающими кактус для салата, кормящими кур зерном. Режиссер приезжает на остров в канун семейного торжества, рождественского визита с «большой земли» трех (из четырех) взрослых дочерей: Лусия – студентка, Гея – лайфстайл-блогер, Аида – набирающая известность в Испании актриса кино. Пространство сжимается, наполняется смехом и голосами – пришествие «современниц» приглашает и зрителя подойти поближе. Осторожный Остман следит за существованием всех Балльманов вместе – и каждого по отдельности, позволяя характерам раскрыться, обнажить в полувзглядах и жестах незримые повороты души, высказать непроговоренное.

Хиппарские одеяния старших Балльманов, психоделическое убранство их дома рассказывают историю за героев: дети «революции цветов», взращенные идеей мирного бунта, в 70-е столкнулись с крушением идеалов, войдя в замешательство. В Балльманах отпечаталась эпоха. С одной стороны, футурошок (future shock), введенное Элвином Тоффлером понятие защитной психологической реакции на общественные перемены и техническое ускорение. С другой – концепция

«Остров», режиссер Ларс Остман

«великого отказа», провозглашенная Генрихом Маркузе как единственный способ противостояния обществу «одномерного человека», порабощенного потреблением, эксплуатацией природы и оскудением духовных начал. Логическое продолжение призыва «назад, к природе» – выраженного в программном труде Генри Торо «Уолден, или Жизнь в лесу», библии мирного протеста, – встретившееся со счастьем медового месяца на острове, сложилось в буквальное бегство. Обращаясь к прямой тактике изоляционизма, Остман пытается разобраться в эффективности эскапизма вообще, который сегодня может выражаться иначе – в уходе в «цифровое подполье», равном общественной смерти.

В складках камерных ситуаций нарастает сомнение, удалось ли героям добиться своих целей, каким предстает по прошествии времени их внутренний логос. Их мир, полный печальной ностальгии, раскрывается через «другого» – в общении с дочерями родится трагический мотив: утрата языка, семейного, поколенческого и культурного. Чтобы оставить память о пейзаже, Герд Китабо берется за кисть и мольберт; дочь включает фронтальную камеру, оборачиваясь спиной к природе. Традиции разрушаются: семейный сеанс медитации на берегу океана уже акт преодоления: Гея ерзает на месте, в шутку подталкивая Аиду, а через несколько минут тянется к телефону, чтобы сфотографировать закат. Лишь оказавшись в пространстве памяти – в пещере, бывшей свидетелем семейного присутствия еще до рождения дочек, – разогретые ее внутренним теплом, Балльманы *нащупывают язык слов* и впервые по-настоящему разговаривают: девушки робко рассказывают о детских травмах, нанесенных изоляцией, родители молчат под щитом мягкой улыбки. Каждый личный выбор, каким бы благородным он ни казался, несет ответственность перед другими, в первую очередь перед своими близкими, ставит этический вопрос.

Боль принятия поражения, невозможности бегства от извечных человеческих вопросов заволакивает, но в ней есть и успокоение: девочки, которые часами возились в прибрежных камнях, уже не призраки на семейных видеокассетах, но мореплаватели, отправившиеся к новым землям, тем самым воплотив завет отца, звучащий с пленки: «Какая удача! Познавать мир вместе!» История человечества повторяется в круговороте жизни. И Балльманы понемногу примиряются с эпохой: дочери знакомят их со смартфонами и скайпом, перед отъездом Гея помогает отцу создать сайт, посвященный его творчеству, и страницу в фейсбуке, чтобы искать единомышленников по всему миру.

Все остается прежним, но что-то незримо меняется: впущенное время позволяет мысли о грядущем, цикличном. Герд рассуждает о судьбе дома, о запустении, которое ждет его. Герда откровенничает: «Как же мы теперь будем одни? Теперь дом кажется огромным, только мы с Гердом заполняем пространство. Или не заполняем…» И тяготы дум отражаются на ее просветленном годами лице.

III. Постфактум

Поведение вариативно – вопросы неизменны: смысл сущего трансцендентен, счастье зыбко, одиночество трудно. По-прежнему человек нужен человеку. И Биг Ли, упуская последний шанс победить в гонке (проигравших «Народная республика» стирает из памяти), вдруг осознает, как сильно соскучился по сыну, уйдя от семьи в прямой эфир. ◆

Максим Казючиц

СЛЕПОЕ ПЯТНО

«Нация одного ребенка»
One Child Nation
Авторы сценария, режиссеры
Ван Наньфу, Линн Чжан
Операторы Лю Юаньчэнь, Ван Наньфу
Композиторы Нейтан Халперн, Крис Руджеро
Chicago Media Project, Next Generation
США
2019

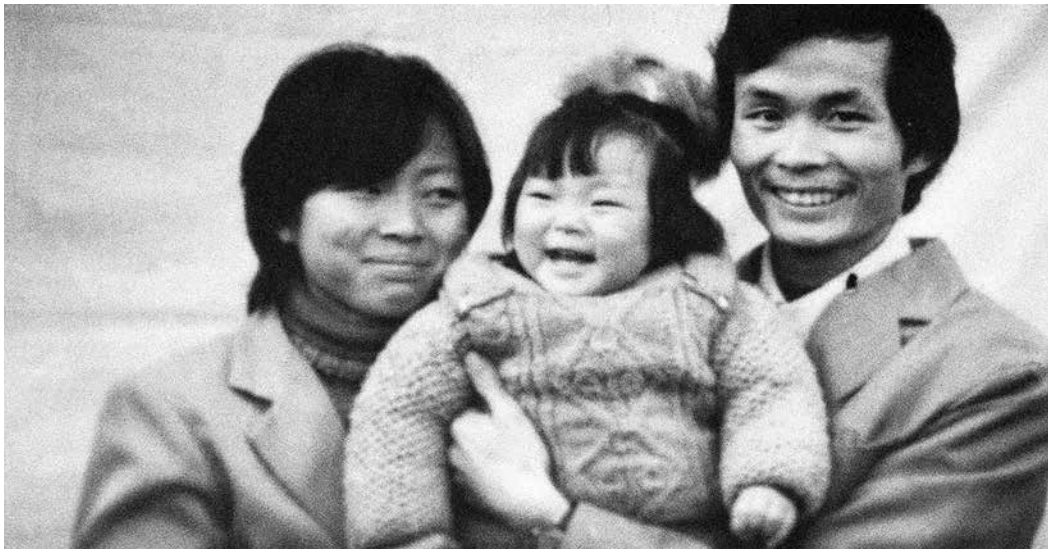
Фильм Ван Наньфу в соавторстве с Линн Чжан «Нация одного ребенка» получил Гран-при за лучший документальный фильм в национальном конкурсе (U.S. Documentary Competition) на фестивале «Санденс»-2019. Ван Наньфу, китайская документалистка, проживающая ныне в Америке, пришла в кинофестивальную индустрию в 2016 году со своим первым скандальным проектом о женском активизме в Китае «Воробей-хулиган» (Hooligan Sparrow). Главная героиня, активистка по прозвищу Воробей, защищала социальные свободы работников секс-индустрии, проституток, обслуживающих иммигрантов, выступала против вовлечения в проституцию школьниц (нелегального развлечения, популярного у партийной элиты).

«Нация одного ребенка» шокировала американскую и европейскую кинокритику: более тридцати лет в стране с одной из ведущих экономик на государственном, по сути, уровне методично проводилось то, что, казалось, закончилось вместе с Нюрнбергским процессом. Крупные издания вроде «Вашингтон пост» писали о почти физической невыносимости отдельных эпизодов фильма наподобие фрагмента о человеческих зародышах и новорожденных, бесцеремонно выброшенных на городскую свалку прямо из государственных больниц[1]. «Эсквайр»[2] пошел еще дальше и сравнил программу Китая о международном удочерении/усыновлении с практикой «третьего рейха», где детей с признаками арийской породы насильно изымали из семей низших завоеванных рас и передавали приемным родителям в Германию.

Когда в 2016 году на экраны вышел «Воробей-хулиган», в Поднебесной завершилась одна из

1. *Pick C.* One Child Nation. Review: Controlling Minds and Bodies. URL: https://www.nytimes.com/2019/08/08/movies/one-child-nation-review.html?smid=nytcore-ios-share

2. *Crabtree I.* One Child Nation Explores China's One-Child Policy – and Offers a Familiar Warning. URL: https://www.esquire.com/entertainment/movies/a29894018/nanfu-wang-one-child-nation-documentary-amazon-prime/



«Нация одного ребенка», режиссеры Ван Наньфу, Линн Чжан

грандиозных национальных реформ, ставшая трагедией для нескольких поколений. Китай, взявший за государственную основу модель СССР сталинского образца, остался верен ей и во времена «большого скачка», и «культурной революции», когда знаменитая «Красная книжечка» товарища Мао имела успех даже у протестной европейской интеллигенции. К концу 70-х, времени брежневского застоя, в Китае наступил кризис демографический, перенаселение. На одну среднестатистическую китаянку приходилось до трех детей. Ситуация для СССР малопонятная даже в период послевоенного беби-бума. А для Китая она означала неминуемый (в перспективе) экономический кризис. Привело бы перенаселение к нищете и распаду страны, как уверяли агитаторы по всему Китаю, никто никогда не скажет наверняка. Но Ван сняла кино не о крахе программы, политического строя или идеалов поколения, для нее важно другое: как возможно, чтобы целый народ в современном, все же довольно открытом, мире безропотно снова и снова принимал волю правящего меньшинства. Национальная политика по ограничению рождаемости «Одна семья – один ребенок» проводилась с 1979 по 2015 год. В 1982-м в конституции Поднебесной появилась особая запись о том, что каждой семье народ и партия, которые едины, разрешают иметь одного ребенка.

Об этом скупо сообщает титр, который и открывает «Нацию одного ребенка».

Ван Наньфу из первого поколения тех, кто родился и вырос среди агитпропа о планировании семьи – уличных плакатов, наклеек на спичечных коробках, календарях, культмассовых мероприятий, без устали славящих новый курс. Следующий за титром кадр: Ван Наньфу в детстве, еще до школы, где она вместе с родителями, а затем и младшим братом, то есть ребенком номер два, а стало быть,

побочным продуктом основной ячейки общества, позором семьи и явного признака ее партийной неустойчивости.

Интроспекция становится главным методом Ван Наньфу. «Нация одного ребенка», хотя она, как и «Воробей-хулиган», снята в стилистике журналистского расследования, – личное путешествие режиссера в пространство собственного прошлого, детства и юности. Поэтому на экране слова близких людей – родственников и знакомых семьи, отвечающих на неудобные вопросы выросшей девочки Наньфу-которая-приехала-повидаться-из-Штатов, – перемежаются с интервью тех, кто ненароком узнал о политике планирования чуть больше, чем следовало, и навсегда утратил право сказать что-либо вслух в Китае.

Фоном для внешне тихой трагедии, о которой с неохотой вспоминают даже ее жертвы, служат бесконечные пропагандистские материалы – не только плакаты, но и записи всевозможных телепрограмм, где новый курс звучит в песнях, фрагментах народной оперы, социальной рекламы с юными послушниками. Первая половина фильма построена в виде ответов соотечественников на вопросы Ван Наньфу, которая много лет прожила в Китае и знает, как она считала, все о демографической политике.

Завязка. Ван за кадром говорит, что, став матерью, она, глядя на своего лежащего в инкубаторе крошечного, синюшного, родившегося раньше срока, но самого красивого на свете мальчика, решает отправиться в Китай, чтобы спросить у родных и близких, что они думают о планировании семьи, о любви к детям и что, если возможно, скажут о государственной политике.

Интервью мамы, деда, многочисленных дядей и теток изобилуют иногда такими нюансами, касающимися реалий этой политики на местах, что даже меркнет сравнение с советско-российскими пропагандистскими традициями.

Мама, улыбаясь, рассказывает выросшей дочери, что, когда настал черед появиться на свет второму ребенку, а делать УЗИ для определения пола новорожденного в Китае было запрещено, бабушка поставила в сенях пустое бамбуковое ведро: «Если это еще одна девочка, мы положим ее в ведро и оставим на улице». УЗИ запрещали делать не случайно. В Китае абсолютный патриархат объясняется так же, как было и в царской России, стране с аграрной экономикой, где в деревне на счету каждая пара мужских рук. В китайской семье рождение детей было дозволено до тех пор, пока на свет не появлялся долгожданный кормилец. Самый шокирующий и личный эпизод фильма – интервью матери и дяди Ван Наньфу. Когда тетя родила дочь, она поставила условие: либо отец унесет ребенка из дому, либо она задушит девочку и покончит с собой. Дядя и помогавшая ему мать Ван Наньфу действительно положили новорожденную в ведро с двадцаткой баксов и надеждой на сердобольных земляков и оставили на мясном прилавке городского

рынка. Ведро с девочкой простояло два дня (деньги кто-то, видимо, забрал). «Ее лицо искусали комары, так она там и умерла», – говорит мать режиссера, а дядя добавляет, что, конечно, «плакал не переставая» – и когда выносили ведро, и когда в течение двух дней проходил мимо.

Деревенская акушерка Хуа Жуюань, принявшая и саму Ван Наньфу, и ее брата, и многих других обитателей малой родины режиссера, не могла не появиться в этой истории о человеколюбии, общественных страстях и производственных отношениях государства с народом. Госпожа Хуа живет в небольшом доме, где стены комнат увешаны старыми вымпелами, знаками отличия и грамотами за успешное претворение в жизнь политики сокращения народонаселения и тут же современными – за помощь молодым семьям. Пожилая женщина сегодня занимается только проблемами женского и мужского бесплодия, надеясь отмолить профессиональные успехи молодости.

Если смотреть с позиций реальных участников, программа «Одна семья – один ребенок» не ограничивалась пропагандой или экономическими санкциями: были созданы ударные молодежные отряды фельдшериц, которые разъезжали по стране и с энтузиазмом снижали рождаемость. Акушерка рассказывает в интервью, что проводила в день по двадцать операций принудительной стерилизации женщин, стимуляций преждевременных родов (если аборт был невозможен) и затем умерщвления новорожденных. Женщин на стерилизацию часто привозили связанными, как свиней, говорит Хуа Жуюань за кадром, а в кадре – черно-белые фотографии, на которых одетую в джинсы совсем молодую женщину силой затаскивают в больницу родственники. Акушерка не помнит, сколько приняла детей за все это время, но помнит число стерилизаций и абортов: примерно пятьдесят-шестьдесят тысяч. Хуа – почти единственный участник программы, кто вразумительно способен сказать о своей вине за все эти убийства.

Апофеоз истории о десятках тысяч умерщвленных младенцев – интервью с художником Пэн Ваном. Однажды в устроенной под мостом городской свалке он обнаружил человеческий эмбрион, завернутый в пакет с надписью «Медицинские отходы». Позже Пэн Ван создаст серию фотографий разных свалок с сотнями выброшенных зародышей или младенцев.

Из интервью своей тетки, сестры отца, Ван Наньфу узнала, что другую ее новорожденную кузину не решились вынести в ведре, но отдали торговцу детьми, который передал «найденыша» в ближайший роддом уже за солидное вознаграждение – двести долларов.

Китайская программа международного усыновления детей и ее подоплека – главная тема второй половины фильма. Проект стартовал в 1992 году. Американец Брайан Стю и его жена Лон Лань удочерили трех девочек из Китая. Подробности того, как именно

«Нация одного ребенка»

дети оказались в приемнике, стали для семейства шоком. Лон Лань приехала в Китай и там вновь встретилась с женщиной, опекавшей их первую дочь. Выяснилось, что обстоятельства, при которых нашли ребенка, да и сама опекунша – все было фейком, историей, сфабрикованной чиновниками. Через несколько лет собственное расследование семьи Стю дало результаты: фейком оказалась вся программа в масштабе страны. Сироты поступали через официально незаконную и несуществующую сеть по купле-продаже отторгнутых детей. По всему Китаю роддома/приемники и полиция работали в связке, составляли массовые фиктивные отчеты, подбирали ряженых опекунов, которые рассказывали правдоподобные и чувствительные истории будущим иностранным родителям. Ван Наньфу взяла интервью у одного из торговцев детьми, который не так давно вышел из тюрьмы. За время работы программы усыновления Дуань Юэнэн передал роддомам в общей сложности десять тысяч новорожденных за двухсотдолларовое вознаграждение за каждого, и это лишь один торговец. Интереснее всего в этой ситуации, как враг государства, пусть и бывший, объяснил свои резоны. Еще в молодости он, проезжая на велосипеде по городу, почти в любое утро видел брошенных на обочине умирающих младенцев. Одного он подобрал и отнес в ближайший приют, богоугодное заведение неожиданно щедро оценило найденыша в двести баксов. Государственная мораль была оскорблена, только когда Дуань, а потом и его семья поиски выброшенных новорожденных постепенно превратили в организованный бизнес. Теперь каждое утро они разыскивали детей в придорожных кустах, канавах, мусорных контейнерах, на остановках общественного транспорта: мусорщики, таксисты, газовщики, водители автобусов несли детей торговцам.

Сделав круг, история замкнулась на вопросе, который Ван Наньфу задавала каждому вольному или невольному участнику проекта «Одна семья – один ребенок»: что они думают о программе сегодня? Вопрос производил всегда неизменную реакцию: практически все произносят одну и ту же фразу: «Не было выбора». Такое единодушие настолько, видимо, поразило режиссера, что она соединяет все эти «не было выбора» в один монтажный отрезок фильма. Коллективный ответ парадоксально напоминает реакцию подвергнутых гипнозу солдат из «Маньчжурского кандидата» Джона Франкенхаймера. Сама фраза, как и в том старом фильме времен «холодной войны», оказывается только верхушкой айсберга: в его основании массовый глубокий психоз, в который правящее меньшинство вогнало собственный народ искусственно, аморально и в конечном счете бессмысленно.

Сегодня в Китае после объявленной в 2015 году победы программы почти полуторамиллиардное население стремительно стареет. Компартия КНР нашла и здесь свои плюсы: внимание к уцелевшим женщинам и детям возросло как никогда. Мораль нового демографического курса, недавно запущенного в Китае, гласит: «Один ребенок – мало, двое – в самый раз». Агитпроп не стареет и не убывает. Показательно, что и риторика осталась прежней.

Александра Шаповал

ЗИЯЮЩИЙ ПРОБЕЛ

Документация травмы

Doker

«Ты спишь, братец Якоб?»
Bruder Jakob, schlafst du noch?
Авторы сценария Дэвид Боан, Йоханнес Боан, Стефан Боан
Режиссер Стефан Боан
Оператор Клеменс Хуфнагл
Mischief Films
Австрия
2018

«Услышь мою песнь, сестра»
A Sister's Song
Авторы сценария Даная Элон, Нэнси Герин
Режиссер, оператор Даная Элон
Композитор Питер Венн
Канада – Израиль
2018

«Диагноз»
Diagnosis
Автор сценария, режиссер Эва Подгурская
Оператор Марек Козакевич
Композиторы Марцин Ленарчик, Бартломей Тычиньский
Atlas Sztuki, EC1 Lódz – Miasto Kultury, Entertain Pictures, Fixafilm, Miejskie Centrum Kultury, Bydgoszcz, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Polski Instytut w Paryzu
Польша
2018

Психологическая травма сегодня — объект демифологизации. То, что долгое время, с одной стороны, романтизировалось как знак «духовного» отличия, а с другой — считалось постыдным, особенно для советского сознания, постепенно приобретает характер нормы: не домыслов, но рефлексии. Разговор о травме переносится из макроисторического поля в микрокосм: наравне с ранами коллективной памяти проступает ранение «маленького человека» — бесконечно вариативное и бесконечно болезненное. Способствует и «новая искренность», выдвигающая героя негероического, слабого, для которого преодоление уже небольших «ступеней» — глобальная победа, позволяющая понемногу принять прошлое, а значит, жить в настоящем и меньше бояться будущего.

Однако травма сопротивляется репрезентации. Вытеснение психикой неприятного опыта делает ее источник фигурой отсутствия, исключая, по замечанию исследовательницы Рут Лейс, «зримое расстояние, необходимое для когнитивной обработки того, что же произошло»[1]. И камера, в первую очередь документальная, пользуясь своими свойствами «магического глаза», способного выявлять и фиксировать «оптически-бессознательное»[2], «невидимое» во взгляде повседневности, может помочь в преодолении этого расстояния. Кино становится инструментом вербализации и способом терапии, а рефлексивная документалистика — тенденцией, что отражает программа V международного фестиваля «ДОКер», прошедшего в Москве в апреле 2019-го.

---

1. *Leys R.* Trauma: A Genealogy. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

2. О природе фотографического образа пишет Вальтер Беньямин в «Краткой истории фотографии», что можно перенести и на изображение кинематографическое.

«Ты спишь, братец Якоб?», режиссер Стефан Боан

1. Ауторефлексия

В картине «Ты спишь, братец Якоб?» австриец Стефан Боан, выпускник мастерской Михаэля Ханеке в Венской киноакадемии, пытается осмыслить недавнее самоубийство родного брата. Три года назад Якоб отправил ему фотографию заснеженной горной долины, написав: «Что ты видишь на этом фото?» Стефан ответил: «Долину Ларейн». Якоб промолчал, а через три дня его не стало. Теперь Стефан, собрав трех других братьев – разного возраста, различных профессий и взглядов на жизнь, – организует тур по местам общей памяти, включая «неразделенное» пространство: последнюю остановку Якоба – номер отеля в Порту, где тот, опытный врач-анестезиолог, наполнил смертельный шприц. Путники погружены в беседу: анализируют детство, ища зацепки, вспоминают поздние случаи «непокоя» Якоба, не получившие их внимания, – и, возможно, впервые признаются в своем чувстве вины за случившееся, в злости за это на брата. Но, что значительно важнее, они переосмысляют собственные взаимоотношения, проговаривая все то, что обычно лежит за поверхностью «комфортной» коммуникации, прикрывающей утрату подлинного диалога.

Сентиментальное роуд-муви разбавляют архивные видеозаписи, запечатлевшие счастье детской дружбы и Якоба – жизнерадостного ребенка и подростка; тексты его писем Стефану; воспоминания коллеги Риты, с которой Якоб, в основном в переписке, делился переживаниями на протяжении многих лет, когда уже начал терять контакт с братьями. Наэлектризованные знанием о неизбежном, эти запоздалые свидетельства обретают трагическую конфликтность, воссоздавая почти художественный образ реального человека – романтической фигуры «вечного ребенка» Питера Пэна, столкнувшегося с взрослением, лишившим корней само древо «счастья». Год за

годом после отъезда из Австрии Якоб, уже сам семьянин, отец двух дочерей, невыносимо тоскует по Инсбруку, по родной природе, по духу дружбы и чувству семейной безопасности. Ностальгия по мечте, обостряемая хронической депрессией и серьезной медикаментозной зависимостью, становится вечной тюрьмой для Якоба, галлюциногенным рефреном – тирольские горы в снегу, родительский дом, воссоединение братьев.

Своей смертью тридцатисемилетний беглец наконец осуществляет мечту, навсегда объединяя себя и братьев. Травма как утрата становится для Боанов уже не попыткой восстановить логику произошедшего, но эхом для переоценки распавшегося целого. А предпринятое путешествие, олицетворяя мысль Мишеля де Серто, – движением к Другому, где взаимодействие с пространством – «повторение радостного и молчаливого опыта детства», когда можно «быть другим внутри того или иного места и двигаться к другому». Именно в процессе этого движения и собирается картина целостности: не только обретается знание о нестабильности и хрупкости жизни, но и качественно обновляются связи, пересобирается память, боль утешается прощением. «Я все еще скорблю, но чувствую, что ты стал мне ближе», – заключает Стефан. Братья символически прощаются с Якобом на его могиле и, шаг за шагом принимая потерю, приветствуют его новое состояние: воспоминания, преодолевшего мучительные границы и теперь бесконечно имманентного.

2. Ретрансляция

Другую утрату переживает героиня фильма «Услышь мою песнь, сестра» видной израильской документалистки Данаи Элон. Марина – дочь русских эмигрантов, живущая в Хайфе обычной жизнью: работа в офисе, два развода, заботы о маленьком сыне. Будучи школьницей, она попросила сестру помочь в подготовке доклада, приведя ее в монастырь в Иерусалиме. Это событие стало точкой невозврата: тринадцатилетняя Татьяна, завороженная церковной жизнью, захотела выбросить все цветные вещи, а потом, после окончания университета, приняла постриг и уехала в монашескую обитель в Греции, фактически прервав связи с родными, особенно с матерью. За улыбкой Марины, независимой женщины с характером, скрывается острое чувство вины за разрушение семьи и ответственность за счастье сестры, в котором она усомнилась при последней встрече, четыре года назад. Но поговорить об этом нет возможности: через скайп всё всегда «в порядке».

Измученная подвешенным состоянием, Марина добивается позволения навестить сестру в обители. Фильм вступает в пространство диалога, затрудненного как преградами языка, так и присутствием наблюдателя, а фокус смещается на другого носителя травмы. Находясь в позиции обвиняемого подростка, вынужденного вновь и вновь отстаивать свое право на самоопределение, Татьяна замыкается, не

может высказать чувства, кроме как полунамеками. Прикрывая лицо руками, она защищается от посягательств. В этой зоне анонимности лежит некий икс, есть глубинная тайна, разгадать которую пытается Марина – и зритель. Перелом происходит, когда камера, вторя природе, дает сестрам, сидящим на вершине горы, немного воздуха, отодвигаясь на дальнее расстояние. В этой уловке и проявляется бессознательное: одна сказанная в порыве откровенности фраза приводит к удивительным последствиям, меняющим ход сюжета. Наставник советует монахине поехать в Израиль с сестрой, чтобы увидеть другие возможности «счастья».

Так в диалог вступает мать, давно живущая в США, но сейчас гостящая у Марины. Выясняется, что источник конфликта лежит не в самом неодобрении выбора, а в обиде на предпочтение кровной семье семьи духовной. Когда Татьяна называет старца, приведшего ее в служение, «своим отцом», мимика Марины выдает непонимание. Мать также артикулирует ревность к чужому миру, который «диктует» ее дочери, что носить и что делать. Ее утраты – обладание и власть, и церковь здесь тождественна любому иному делу или группе единомышленников, паллиативной семье, «отнявшей» ребенка. В свою очередь, остается неясным, что могло лежать на подкорке самоограничения совсем юной девочки – не ощущение ли чужеродности в новой стране или же в собственной семье, потребность затеряться в новой, идеальной.

Понять и принять позицию ближнего, став на его место, сложно, но, в конце концов, и родные чужестранцы способны услышать, если преодолеть барьер и правильно подобрать слова. Волны на берегу, где гуляют три женщины и мальчик, символически слизывают песок обид, оставляя лишь тонкий след, но и он пройдет, если на прощание обнять другого. И частный случай сестринского «услышания» становится важной победой для общего травматического опыта, который уже можно назвать архетипическим: семья как источник потрясений.

3. Полилог

Со временем циркуляция болей, порожденных схожим травматическим опытом, может формировать сообщества утраты. Проступание коллективного расстройства через сродство индивидуальных психологических проблем фиксирует «Диагноз» Эвы Подгурской, выпускницы документальной программы Киношколы Анджея Вайды. Пользуясь методами французского урбанистического психоанализа, основанного на ассоциациях, режиссер исследует взаимосвязь неназванного города и его жителей. Лежа на кушетке доктора, герои разного возраста и разных профессий рассуждают о родной среде, постепенно начиная говорить о самих себе, своем прошлом и настоящем, страхах и трудностях – проявляя общий мотив морального непокоя. Слова растворяются в замедленном и тревожном пролете сквозь серый город: заваленные и перевернутые ракурсы несут головокружение, сломанное пространство

«Услышь мою песнь, сестра», режиссер Даная Элон

рифмуется с деформированными душевными состояниями, создавая гнетущий портрет этого странного организма.

Разрушающиеся заброшенные здания, бесконечные бетонные блоки, замкнутые парки-лабиринты пожирают мириады беззвучных личных историй, как Кронос – собственных детей, хамелеон – цвет, термит – телесность дерева (говорящие ассоциации героев). Практически все персонажи картины безымянны, Лодзь узнается только постфактум, подчеркивая анонимность как свойство здешнего существования. Образным звеном становится полупустой трамвай, плетущийся в никуда. Фильм Подгурской – по первой профессии теоретика кино и журналистики, автора, пишущего в крупные польские киножурналы, – как научный текст выходит за рамки проблемы, рождая интересные взаимосвязи. Город предстает патологической зоной отчуждения и забвения, не несущей в себе следов существования, пространством «скоротечного проезда» – антропологическим выражением современного «не-места»[3].

Призраков, населяющих его, там и здесь улавливает камера: те пристально смотрят в нее с угрожающим видом. Населенность «призраками» – объект изучения хонтологии, науки о мутировавшей, фантомной памяти, и Польша – не последняя для изучения «приостановленного настоящего» страна[4]. Лодзь, впитавшая тысячелетия истории, сформированная четырьмя разными нациями, стала гробницей хонтологического времени, где ничто не проходит бесследно, нашептывая жителям общий нарратив стыда, унижения и страха. Одна из героинь, женщина в возрасте, рассказывает о выговоре, полученном от матери, когда она, маленькая девочка, желая ласки, прыгнула на руки к отцу. Репрессией эмоций и тела отмечены многие горожане, опрокинутые в самозапрет близости и физическую «антропологию одиночества».

3. Термин вводит этнограф и антрополог Марк Оже. См.: *Оже Марк*. Неместа. Введение в антропологию гипермодерна. М., «Новое литературное обозрение», 2017.

4. Этой проблеме посвящено исследование антрополога Ольги Дренды. См.: *Дренда Ольга*. Польская хонтология. Вещи и люди в годы переходного периода. М., «Ад Маргинем», 2018.

«Диагноз», режиссер Эва Подгурская

Поддаваясь диффузии темпоральностей, фильмическое пространство ненароком вводит еще одно измерение: «будущее-в-прошлом», возвращаясь к беньяминовской мысли о природе изображения. Наблюдая одного из героев, единственного, кто не лишен имени, – молодого парня, недавно вышедшего из тюрьмы и наполненного надеждами, – зритель чувствует эмоциональную взаимосвязь, а позднее узнает о его страшной смерти во время съемок, что заставляет почувствовать ту «сплющенность времени», о которой писал Ролан Барт в Camera Lucida. Город не прощает тех, кто пытается снять его проклятие. Но надеждой служит победа упомянутой героини: ей удается «войти в контакт со страхом», артикулировать его и выкричать в пространство. Говоря с родителями, она говорит со всем призрачным слоем памяти, символически убивая его – и обретая свободу. ◆

Евгений Майзель

ВРЕМЕННЫЕ ТРУДНОСТИ

«Тиннитус»
Автор сценария, режиссер
Даниил Зинченко
Россия
2019

Даниил Зинченко, сегодня чуть ли не единственный российский режиссер, которого можно назвать метафизиком, снял полный метр, посвященный ритуальной электронной музыке, таинственным и непостижимым образом завлекающей ее адептов на тот свет. Российская премьера «Тиннитуса» состоялась летом на фестивале Московского международного экспериментального кино, международная — осенью на фестивале Doclisboa (Лиссабон). В первой половине фильм убедительно притворяется традиционным доком, чтобы во второй подвергнуть зрителя испытанию радикально медленным кино.

1

Вкус к свободным искусствам режиссер впитал, вероятно, с молоком матери – Людмилы Зинченко, фотографа и автора совершенно сновидческих фильмов, выпущенных под псевдонимом Люся Матвеева и дважды отбираемых на берлинский Forum Expanded. Подростком прошел боевое крещение авангардом – будучи дачным соседом Владимира Маслова, снялся в двух шедеврах некрореализма «Деревянная комната» (1995) и «Серебряные головы» (1998). Потом окончил Школу Родченко (мастерская Кирилла Преображенского) и до сих пор остается по методам своей работы скорее художником, чем кинематографистом. (Бывают ли художники бывшими?) Если не считать полулюбительские короткометражки (среди которых есть и экранизация Мамлеева: «Дневник собаки философа»), относительная киноизвестность приходит к Зинченко с выходом «Эликсира» (2015) – совершенно ни на что не похожей постюфитовской фантасмагории, причудливо реанимирующей идеи Николая Федорова о воскрешении всех умерших на основе микста из Андрея Платонова,

«Тиннитус», режиссер Даниил Зинченко

Павла Пепперштейна и кого-то вроде капитана Лебядкина. Многое в «Эликсире», похожем на детскую игру, в которую почему-то играют взрослые (участвуют «космонавты», «партизаны», «черти» и прочие), кажется приблизительным, но до сих пор никто ни до, ни после ни в каком виде и близко не произвел ничего в равной мере ни утопического, ни притчевого, ни митьковского[1].

После «Эликсира», отобранного в программу берлинского «Форума», в жизни Зинченко начался период многочисленных сайд-проектов. Он монтирует один из лучших отечественных фильмов десятилетия – коллективный киноальманах участников Канского экспериментального кинофестиваля «Россия как сон» (2016) – и последний концерт Егора Летова «Сияние обрушится вниз» (2017), выпускает (с Тихоном Пендюриным) фильм о юбилейном перформансе знаменитого арт-юродивого Сергея «Пахома» Пахомова («50», 2018) и шутливо-концептуальный короткометражный «Манифест» (2019). На сей раз режиссер определяет себя как «постановщика», что скромно и справедливо: сфокусированный на малознакомой режиссеру индустриальной музыке и ее героях, сформированный представлениями и предпочтениями художественного руководителя картины Евгения Вороновского, «Тиннитус» скорее продолжает ряд коллабораций, чем возвращает к тому суверенному и автономному авторскому, ничем не ограниченному сумасшествию, украсившему «Эликсир».

И все же.

2

7 сентября 2018 года, купаясь в компании друзей-музыкантов на Яшмовом пляже под Севастополем при сравнительно тихой погоде средь бела дня утонул Дмитрий Васильев (1975–2018) – энтузиаст индустриального андерграунда, сделавший для пропаганды

1. «Митьки» – художественное направление в Ленинграде-Петербурге 80-х и 90-х годов, объединившее таких художников, как Дмитрий Шагин, Владимир Шинкарев, Александр и Ольга Флоренские, Виктор Тихомиров и другие. Каноническая литература, излагающая философию, этику и эстетику «митьков», – сборник текстов Владимира Шинкарева «Максим и Федор» (1984).

и продвижения любимой музыки[2] больше многих институций. Автор журнала «IEM – Независимая электронная музыка», регулярно выходившего с 1995 года, основатель собственного звукозаписывающего лейбла Monochrome Vision, издатель роскошной энциклопедии итальянской электроники VIVA ITALIA! с приложением в виде четырех компакт-дисков, ведущий многочисленных подкастов – Васильев был настоящим человеком-оркестром. Автор этих строк знал его лично с конца 90-х. Аккуратный интеллигент без вредных привычек (если не считать любви к странной музыке), Васильев казался, пожалуй, даже слишком приличным и правильным для той трансгрессивной среды, которой он не задумываясь отдавал все свои силы. Его методичность, систематизм и ровная доброжелательность были неотразимы. Среди коллег, музыкантов и их слушателей Васильев пользовался безоговорочным и заслуженным уважением.

Задумав фильм о «ритуальной электронике» (что бы это ни значило), Зинченко летом познакомился с Васильевым и записал его беседу с музыкантом Евгением Вороновским (Cisfinitum), который в свою очередь станет для Зинченко проводником в заповедные чертоги постиндустриальных святынь. В разговоре с Вороновским Васильев признается, что лишь в конце 90-х с изумлением узнал о существовании отечественной сцены такого рода – в частности, о группах «Старуха Мха» и Der Golem из подмосковного города Фрязино, легендарных, но давным-давно уже прекративших существование. Роман Сидоров мертв, Митя Зубов мертв (причины не сообщаются). Даже бельгиец Geert Feytons из Noise Maker's Fifes (Бельгия) и тот отыграл с друзьями странную акустическую сессию на стволах деревьев «русского леса», вернулся домой и покончил с собой.

Также в этом разговоре Вороновский намекает, что российская индустриальная сцена с 90-х годов была заражена через Сергея Курёхина идеями «Южинского кружка»[3] с его культом смерти. «Индустриальная музыка – это в первую очередь идеология и магия», – соглашается Васильев. Как по волшебству, на экране появляется живой «южинец», поэт и журналист Игорь Дудинский, цитирующий программный стих одного из постоянных участников «ЮК» поэта Владимира Ковенацкого: «Мы с вами повстречались не случайно в каморке, одинокой, как могила: мы – мертвецы, и в этом наша тайна! Мы мертвецы – и в этом наша сила!» Впрочем, ни таинственная связь фрязинцев с идеями «южинского круга», ни обоснование их особенной «внезапной смертности» в фильме раскрыто не будет. Возможно, и к лучшему.

Еще одна побочная и краткая сюжетная линия содержит историю несчастного тинейджера, большого поклонника группы Der Golem: в состоянии аффекта он убил свою подругу и после надругательства над ее трупом покончил с собой. Главным пунктом в завещании было включить на похоронах любимую композицию Der Golem. Какой вывод сделать из этой истории – неизвестно. Возможно, она просто неуместна.

2. Одним-двумя словами описать музыку, продвигаемую Васильевым, непросто (им могли заинтересоваться представители самых разных направлений), но материалом, внутри которого он находился постоянно и довольно глубоко, был разного рода industrial, noise, dark ambient, drone, musique concrète, а также ритуальная и синкретическая музыка (Джон Дункан, Святослав Пономарев и другие). Отечественные и западные музыканты, присутствующие в «Тиннитусе», соответствуют этому спектру.

3. «Южинский кружок» – неформальный интеллектуальный клуб, собиравшийся в 1950–1960-е годы у писателя Юрия Мамлеева, жившего в коммунальной квартире барака в Южинском переулке (Москва). Имел славу «философско-мистического салона» и «шизоидного подполья». Кроме Мамлеева постоянными участниками и интеллектуальными лидерами клуба были Евгений Головин и Гейдар Джемаль.

Поговорив с Вороновским, Дмитрий уедет в свой любимый Севастополь и живым уже не вернется.

3

Его смерть смешивает все планы. Фильм на ходу превращается в работу траура. Большую часть хронометража занимают комментарии и ритуалы: похороны, посещения могил, паломничества в места силы, церемонии, не помпезные и не фальшивые, в память о покойных товарищах. При всем почтении к Васильеву и ко всем участникам «Тиннитус» не представлял бы большого интереса за пределами описываемой субкультуры и фестивалей субверсивной документалистики, если бы состоял только из этого материала. Фильм, однако, начинается и заканчивается выступлениями Джона Дункана, саунд-артиста и радикала-некроманта, известного еще с 1980-х (его Дмитрий тоже привозил в Москву с концертами), и эта рамка заставляет пересмотреть напрашивающееся определение основного сюжета как чего-то о российской электронной сцене. О явлении, вынесенном в название (тиннитус), тоже высказался только Дункан.

В первой сцене, стоя по обыкновению у какого-то склепа на кладбище, Дункан делится подробностями своего мистического опыта. В финале исполняет на открытом воздухе специально созданную им мессу в память об утонувшем Васильеве. Эта заключительная литургия в музыкальном стиле drone ambient, происходящая на безлюдной опушке «русского леса»[4], снята одним общим неподвижным планом, который изредка оживляется невозмутимо залетающим дроном (рифма к звучащему drone ambient), благодаря чему «Тиннитус» из конвенционального дока входит в режим радикального медленного кино, формально оставаясь в границах все того же дока. Дрон принудительно погружает зрителя в изобразительную и акустическую кататонию, заставляя прослушать полноценный получасовой сет музыки, которую по доброй воле выдержит более минуты – и вообще признает за музыку – далеко не каждый. Эта часть не просто окончательно снимает с фильма остаточные подозрения в развлекательно-увеселительных или научно-популярных целях, но и возвращает зрителя к какому-то более фундаментальному переживанию бытия.

4. Мистицизм «русского леса» важен не только в контексте идей «южинского круга», но и в контексте фильма, поскольку ранее упоминался бельгийский музыкант Geert Feytons, покончивший с собой без очевидных причин после того, как они в России записали концерт, колотя чем придется по стволам деревьев. Кроме того, согласно «Эликсиру» «лес» – это и есть Россия.

4

Бытие же, в свой черед, предполагает пространство и/или время. Мысль, что Россия – пространство без времени (обстоятельство, многое определяющее в нашей жизни), – лейтмотив многих работ Зинченко. Образу «бескрайней и потому тупиковой» территории страны посвящен его давний арт-проект «Обратная сторона пейзажа» (2011) – видеопанорама из мозаики распечатанных кадров заснеженного пространства. Эту мысль можно найти и в «Эликсире», и в видео «Семь дней за семь минут» (2018), снятом из поезда «Москва – Владивосток» для инсталляции на Венецианской архитектурной биеннале.

«Тиннитус»

Что касается музыки, то она – само время, воплощенное в звуке. Традиционно считается, что, заполняя равнодушное пространство своей неугомонной вибрацией, музыка задает некую духовную «вертикаль», конкурирующую с «горизонталью» пространства (тоже термины из «Эликсира»). Действительно, музыка способна помешать пространству сделать вид, будто ничего не происходит (в отличие от глаз, уши неизбирательны). Но музыка бывает разной и не всегда конфликтует с пространством. Жанр drone ambient, которого на сей раз держится Дункан, вырос из традиции минимализма и восточной музыки, противостоящей не столько пространству, в которое такая музыка как раз хочет полностью вписаться, сколько самому породившему ее времени, создав собственное время – внутреннее, заколдованное[5].

Фильм назван латинским словом «тиннитус» – это звук, который некоторые люди (особенно с возрастом) слышат при полной тишине. Он бывает разным: гулом, шипением, свистом, звоном, может напоминать шум воды или стрекотание кузнечиков. Дункан признается, что его тиннитус иногда меняет тон, становится то выше, то ниже. Обычных людей тиннитус раздражает, но не Дункана: для него это «концерт, который ангелы устраивают ему бесплатно», «шепот ангелов», который всегда с тобой. Так относиться к назойливому фону может только человек, глубоко осмысливший бытие как длящуюся последовательность, в том числе акустическую, а звук – как его, бытия, священное доказательство.

Такова же и утопия исполняемого Дунканом монотонного drone ambient, тотальность и длительность которого и есть главное содержание этой музыки, подобно тому как протекание времени, а не вовсе событийный ряд, есть основное содержание так называемого медленного кино. Как и тиннитус, монотонный drone мимикрирует

5. Здесь нелишне вспомнить, что основатели западного минимализма (drone можно рассматривать как одну из его форм) Ла Монте Янг и Терри Райли были увлечены идеей преодоления внешнего времени при помощи повторов, или «петель». См. также теорию и практику проекта Theatre of Eternal Music.

в своей кажущейся неизменности под «звенящую тишину», под неизменное акустическое свойство самого пространства.

Воздвигнутая Дунканом стена звука, превосходя способность человека удерживать предугадываемый смысл, становится пространством зрительского пребывания, силой, заглушающей мысль. В результате зритель проходит через остановку внешнего времени, заповеданную еще основателем минимализма Ла Монте Янгом. Как следствие вся первая часть «Тиннитуса», вся эта почтеннейшая суета превращается во что-то далекое и бессмысленное. На фоне воздвигнутой Дунканом стены звука никакие подробности жизни не имеют значения, слова не слышны, действия бессмысленны, и остается лишь переживать чистое бытие в его драматическом звуковом становлении.

Когда же спустя тридцать минут стена рассеется, зритель как бы очнется. (В разных, как и сам зритель, смыслах этого слова.) Далеко позади останутся «Южинский кружок» и Фрязино, покойный Васильев и живой Вороновский, культура и идеология. Обстановка для пробуждения таинственно-одухотворенная: лес, берег ночного озера, чью тишину нарушают то ли крики птиц, то ли стон болота. Хороший момент, когда хочется просто смотреть на этот пейзаж без единой мысли. Хороший момент, чтобы почувствовать жизнь и смерть как временные трудности. Хороший момент, чтобы закончить им фильм. ◆

Сергей Сычев

СКВОЗЬ ТУСКЛОЕ СТЕКЛО

«Флаэртиана»-2019

Главная тема «Флаэртианы» неожиданно была задана в фильме «Бой» (2019) Максима Арбугаева (того самого, который в прошлом году получил операторский приз на фестивале «Санденс» за «Генезис 2.0»), где речь идет о российской сборной по футболу для незрячих. Как ни странно, практически вся программа оказалась связанной со слепотой в разных ее проявлениях.

Роберт Флаэрти верил в торжество гармонического сосуществования природы и человека, которому было уготовано звание романтического исполина. Его герои смеялись над бурями, морозом, хищниками и нищетой, они были сильны, веселы, свободны и прекрасны. В «Нануке с Севера» нельзя было увидеть, как жили отцы и деды современных Флаэрти эскимосов, – режиссер легко воссоздавал эти условия для охотника и его семьи. Реконструкция и постановочность становились инструментами, чтобы отбросить лишнее и увидеть человека в его подлинном величии, каким он и должен быть, по мысли Флаэрти. Автор помогал герою раскрыться, а герой помогал зрителю прозреть. Из-за этого эффекта многие исследователи вообще остерегаются называть фильмы Флаэрти документальными, хотя этот термин Джон Грирсон когда-то впервые применил именно в отношении его картин. Флаэрти дал всем последующим авторам неигрового кино право на бесконечную субъективность и методологическую вседозволенность, которые в сочетании с длительным наблюдением за героями иногда приносили (и приносят) очень интересные плоды.

«Флаэртиана» состоит из снятых таким методом фильмов, некоторые из них стоили создателям нескольких лет жизни: они возвращались к своим персонажам снова и снова. В кинофестивальной жизни России

«Потому что мы мужики», режиссеры Петтер Зоммер, Ю Вемунн Свеннсен

трудно встретить что-то более впечатляющее, чем подборка реальных, чаще всего трагических, судеб, рассмотренных на большом отрезке времени. Это действительно впечатляет. И там, где авторам не хватает мастерства или вкуса, безошибочную драматургию выстраивает сама жизнь, главное – вовремя включить камеру.

Программный директор фестиваля Виктория Белопольская выстроила в этот раз концепцию документального кино как свидетельства о слепоте – героев, автора, зрителя. И первый же очевидный пример – упомянутый «Бой» Арбугаева (*приз «Малый золотой Нанук» за лучший фильм национального конкурса*). Российская футбольная команда для незрячих обычно передвигается гуськом, задние игроки кладут руки на плечи передним. Одна из первых сцен «Боя» цитирует херцоговского «Агирре…»: ребята спускаются по крутой горной тропе, заросшей лесом, и таким образом усиливается ощущение не только их уязвимости, но и неминуемой драмы. Она откроется не в том, что им тяжело жить: игроки храбрятся и благодарят судьбу, что им дали шанс заниматься спортом. Даже не в том, что один из лучших игроков получит травму и пропустит важный матч в финале. Драматическая коллизия имеет отношение к двум тренерам. Сначала один по-корчаковски взрастил команду с нуля, был им отцом, няней, кем угодно, чтобы вывести сборную на мировой уровень. Потом «сверху» пришел другой, постарше, никогда не имевший дела со слепыми, зато тренировавший глухих. Младший тренер обижен – у него отобрали любимое дело, «семью», а новый начальник, по его мнению, некомпетентен и бездушен. Старший убежден, что пора ребятам вырасти из коротких штанишек любительского футбола и под его руководством постичь секреты большого спорта. Пока тренеры конфликтуют, члены команды беспомощно мечутся между ними, как футбольные мячи. Непомерное самолюбие наставников не замечает того, что вот прямо сейчас команда может

попросту исчезнуть. Арбугаев искусно запутывает зрителя: первая половина фильма выстроена как апология прежнего мастера, а вторая деликатно обозначает жесткую, но аргументированную позицию нового руководства. Сердце или мозг, любовь или ставка на результативность – здесь, конечно, нет окончательного ответа. Но выбирать не игрокам, они – стадо, ведомое слепыми пастырями, которые еще и ссорятся между собой. Автор намекает, что речь идет о метафоре общества, и, пожалуй, не только российского.

Например, шведско-шотландского. В «Птичках предместья» (Scheme Birds; 2019; *специальное упоминание жюри*) Эллен Фиске и Эллинор Халлин подростки из бедного квартала развлекаются выпивкой, наркотой и драками. Главная героиня, Джемма, круто боксирует, поэтому с ней никто не связывается. События фильма охватывают несколько лет. Джемма уходит из дому, чтобы в социальной квартире с мужем и новорожденным ребенком начать новую взрослую жизнь, сложную и интересную. Но судьба распорядилась иначе, о чем до поры не знают ни авторы, ни зрители. Джемма выгонит мужа и станет матерью-одиночкой. Приятель Джеммы (он появляется в одной сцене в начале фильма еще подростком) в драке искалечит парня ее новой соседки, и тот так и будет жить с раскроенным черепом. А его жена тоже останется в одиночестве, потому что такой муж ей не нужен. Все это закономерное следствие юношеских тусовок. Прошлое не желает оставаться в прошлом и неумолимо тянется в настоящем, хотя дети каждый раз слепо надеются, что все беды позади.

У детского реаниматолога из картины «Реанимация» (2019; *приз зрительских симпатий*) Станислава Ставинова и Андрея Тимощенко рухнул бизнес, ушла жена, и сам он только что вылез из петли. Он с головой погружен в работу, ночует в больнице, делает по десять операций в сутки, вытаскивая с того света мальчишек и девчонок. У него со зрением как раз все в порядке, но авторы перекрывают обзор зрителям – не показывают смерть, хотя кажется невозможным, чтобы в таком фильме ее не было. Эта больница волшебная, здесь не умирают. Режиссеры, кстати, на пресс-конференции сказали, что при них действительно не было летальных исходов. Впрочем, они включают в фильм монолог врача о том, каково звонить родителям и сообщать, что ребенка не удалось спасти. Но и живых детей нам здесь практически не показывают, они либо не в фокусе, либо за кадром. Только одну девочку (на нее лев в цирке бросился) делают почти персонажем, который выкарабкивается из кошмара. Зритель воспринимает умолчание болезненно, тщетно всматривается в экран, но фильм строг с аудиторией. Как и в «Сыне Саула», мы больше воображаем происходящее, чем видим его в кадре.

Те же белые пятна существенны и для «Хроник ртути» (2019) Александры Кулак и Бена Геза. Среди немыслимо красивых пейзажей города-призрака Новая Идрия живут рядом с заброшенными ртутными шахтами пожилые брат с сестрой. Есть в фильме и фотограф.

Как и предполагает концепция «Флаэртианы»-2019, мы не узнаем, что пишет она, да и из фото, которые каждые пять секунд снимает пленочным фотоаппаратом ее друг, мы тоже увидим всего лишь один, в финале. И еще появятся несколько совсем старых, чтобы вернуться в молодость, о которой герои почти не говорят. Фильм напоминает чуть-чуть «Серые сады», чуть-чуть «Под открытым небом», в нем есть чуть-чуть «как бы саспенса» вперемешку с магическим реализмом, которые Кулак уже демонстрировала в «Саламанке» и «Осле», который она как оператор снимала режиссеру Анатолию Васильеву. По замыслу «Хроник…», эксцентричные интеллектуалы насыщают собой все пространство жуткой загрязненной местности, и достаточно их присутствия в кадре, чтобы фильм состоялся. А когда их не станет (и в фильме, и в мире), можно будет какие-то фото посмотреть, хотя смысла в них не прибавится, они оставят нам только память.

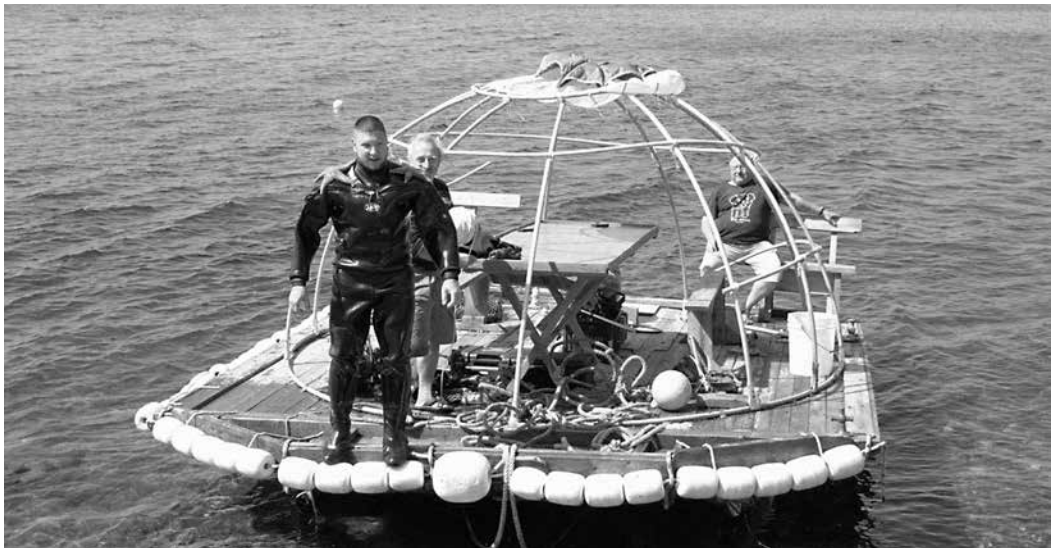
Со всех сторон перекрывают поле обзора и авторы фильма «Фатеич и море» (2018) Алина Рудницкая и Сергей Винокуров. Герой живет на одиноком острове рядом с Владивостоком, у него есть маленький бизнес, своя «ферма». Он добывает и продает гребешки и другие морские деликатесы богатым яхтсменам, которые приплывают к нему в бухту за товаром. Ему дико мешают браконьеры, бороться с которыми в одиночку он не в состоянии. Но помочь никто не готов, хотя он доходит до министра сельского хозяйства: в ключевой сцене обычно гордый и властный Фатеич робко вытягивается в струну и что-то невнятно лопочет равнодушному чиновнику (эпизод совершенно из раннего Чехова). Браконьеров, с которыми бьется Фатеич, покажут издалека и чаще всего в легком расфокусе. Батраки Фатеича даны одним штрихом, как Бобчинский и Добчинский, на борт многочисленных яхт нас не пустят, с женой Фатеича, координирующей его бизнес, не пообщаемся, да и истинный статус самого Фатеича, отхватившего себе каким-то образом целый остров, тоже останется загадкой. Картина строго держится линии «архангельского мужика», и зритель часто ощущает себя так же беспомощно, как протагонист, у которого из-под носа «пираты»-водолазы забирают львиную долю улова.

В этом году у Рудницкой вышла еще одна работа, которая не была показана на «Флаэртиане» (российская премьера состоялась на «Артдокфесте»). О «Школе соблазнения» (2019) было много публикаций, ее уже видели зарубежные гости фестиваля. Этот фильм – сиквел саркастичной короткометражки «Как стать стервой», которую Рудницкая сняла много лет назад. В нем речь о тренинге для измученных несбывшимися мечтами женщин, их учили крутить попой, виснуть на шее, выбирать нижнее белье и другим важным бабьим премудростям. «Школа соблазнения» – подробный рассказ о том, как сложилась судьба трех учениц этого тренинга. С присущей ей грациозностью Рудницкая симметрично размещает в фильме двух условно «слепых» персонажей. Первый – это жена, которая демонстративно предпочитает не знать, где пропадает по вечерам ее муж, а второй – проникшийся

«Токломати», режиссеры Давид Офек, Гад Айзен

достоевщиной итальянский профессор, который старается не замечать вполне открытых измен своей питерской подруги. Разумеется, никто, кроме, вероятно, самой Рудницкой, не может поручиться, насколько оправданы эти намеки на адюльтер. Но когда по краям произведения, образуя рамку, стоят два героя, предпочитающие слепое неведение, это настраивает на определенный способ восприятия всей картины. Присутствие за кадром невидимого Путина, который неустанно вещает о важной роли женщины в обществе, достраивает конструкцию до треугольника, и это, конечно, только стимулирует воображение.

Особенно оно очевидно у долганских мальчишек в самом «нануковском» фильме «Флаэртианы» «Хозяин оленей» (2018; *Гран-при за лучший фильм фестиваля «Большой Золотой Нанук»*) Ксении Елян. Кочевая жизнь – вокруг только снег, олени и собаки. К парнишкам прислали учителя, чтобы они освоили школьную программу без отрыва от культурных корней. Вокруг первоклашек первобытная жизнь с примесью современных технологий, видеоигры для них – как для Нанука граммофон. Но их умы заняты постижением абстрактных понятий: «Путин», «государственные символы», «Россия – наша родина», «Москва – столица», остывающее Солнце, дешевые фильмы ужасов по видаку, биография Пушкина – все это залетевшие невесть откуда равноправные химеры, которые так приятно представлять себе долгой полярной ночью. Похоже на северное сияние: сам решай, какую картинку тебе показывает небо. Путин в какой-то момент наделяется божественными свойствами, а его портрет вдохновляет ребят на самый важный диалог в фильме: «Президент смотрит на тебя, в глазах у него камеры. Будешь плохо себя вести – сошлют на Украину воевать, и там точно убьют». – «Ну и что? Зато на том свете увижу дедушку». Зритель обескуражен, а мальчишки уже опять катаются по снегу, дерутся друг с другом и с собаками.



«Фатеич и море», режиссеры Алина Рудницкая, Сергей Винокуров

«Потому что мы мужики» (2018) Петтера Зоммера и Ю Вемунна Свеннсена поначалу воспринимается как характерный для неигрового кино фильм про то, как «мы долго готовимся и репетируем». Норвежский акапельный (и довольно дилетантский) мужской хор мандражирует перед концертом на разогреве у Black Sabbath. Любительский коллектив, весело орущий в кабаках каверы для полупьяных теток, собирается выступить перед самой большой аудиторией в своей истории. Это могло бы так и остаться милой комедией, если бы кое-что не было укрыто от нашего взгляда. Фильм о близящейся смерти. Руководитель и дирижер хора не знает, доживет ли до концерта, потому что у него терминальная стадия рака. Пока его подопечные в своих лирических балладах голосят что-то вроде «я – засранец, такой засранец!», ему становится все хуже. В атмосфере тотальной слепоты окружающих (они в большинстве своем не в курсе его болезни) дирижер из последних сил продолжает шоу, понимая, что никаких Black Sabbath ему, похоже, не видать.

Израильский «Токломати» (2018; *приз за открытие новых тем и новых героев «Серебряный Нанук»*) Давида Офека и Гада Айзена избирает совершенно специфический тип героя и оптику для взгляда на него. Его зовут Тони Токломати, про него известно, что он из Эфиопии и что он профессиональный футболист. А еще что он крупно оскандалился: сбросил себе возраст лет на пятнадцать в липовых документах, его в этом уличили и карьере пришел конец. Мы смотрим на него глазами уже немолодой израильтянки Айрис, у которой от Тони тринадцатилетний сын Идан. Он только сейчас впервые встретил отца: тот приехал к парню на бар-мицву, а до этого его носило неизвестно где. Тони утверждает, что он скучал все это время, хочет получить гражданство и остаться с семьей. Но этот герой – как черная дыра; достоверной информации ноль, а каждый новый факт о нем сразу закавычивается:

нам мгновенно дают поводы для сомнения. Правды дождаться не получится. Тони откажется сдавать тест на ДНК, который бы установил его истинный возраст, и не объяснит почему. Приезд «сестры» Тони в Израиль тоже скорее всех запутает, чем что-то разъяснит. Вместо того чтобы остаться в Израиле со своей новоиспеченной семьей, Тони просто исчезнет в зоне международных вылетов аэропорта Тель-Авива, так и не раскрыв ни одного своего секрета.

Еще одна необычная попытка воссоединения с семьей показана в иранском фильме «В поисках Фариды» (2018) Азадеха Муссави и Куроша Атае. Фарида всю жизнь прожила в Голландии, хотя довольно рано поняла, что ее удочерили и что ее родина Иран. Она начинает раскапывать свое прошлое, находит несколько семей, которые бросили своих младенцев тогда-то и там-то, и отправляется в Иран, чтобы выяснить, какая из них ее, настоящая. Она всматривается в лица своих возможных родственников и силится задолго до результатов тестов ДНК понять, кто ее родители. Заодно она пробует освоиться в новой стране: учит язык (не слишком успешно), танцует под иранскую музыку, неловко прячет волосы под платок, пытается отшучиваться, когда ей рассказывают, каково место женщины в иранской семье и за что ее следовало бы крепко наказать. Ясно, что в этом нет никакого смысла: она из другого мира и для нее всё вокруг – экзотика, если не варварство. Фарида все равно готова променять западные свободу и культуру на сомнительную радость причастности к не самому привлекательному и благополучному клану. Однако ясно, своей семьи в Иране ей не найти.

Виктория Белопольская своим выбором обращает внимание на существенную проблему в восприятии неигрового кино публикой. Полные залы «Артдокфеста», «Послания к человеку» и «Свободной мысли» связаны вовсе не с повышенным вниманием к документалистике. Просто подобное кино вдруг для сотен тысяч людей превратилось в единственное честное окно в мир, словно бы только там можно увидеть, как на самом деле живут люди – в России или где угодно. И только так теперь можно стать уже не свидетелем, а участником важнейших событий, от рождения и смерти до революции и тренировки опасных боевиков. На фоне дискредитированных остальных каналов информации, включая, естественно, блоги и YouTube, документальные фильмы кажутся гарантами достоверности. А уж если они сняты аристократическим методом длительного наблюдения, то здесь уже сомнений быть не может, в безумном и лживом мире обнаруживается оазис истины, а хипстеры выходят с сеансов довольные.

Белопольская как будто нарочно составила программу так, чтобы зритель видел все аккурат в согласии с парадоксальными переводами известных слов апостола Павла: запечатленную действительность мы видим и как «сквозь тусклое стекло», с трудом рассматривая положение дел, и смотримся, как в символическое «зеркало», где черты

в достаточной мере размыты, чтобы наше отражение совпадало с силуэтом героя фильма и мы могли поставить себя на его место. Когда выясняется, что герои не видят, авторы не видят и зрители не видят, все же именно публике приходится многое домысливать и брать на себя ответственность за то, что утаивает от нас фильм. Остается либо пестовать в себе «уверенность в вещах невидимых», чего вовсе избежать нельзя, либо тщательно отсекать все то, что оказалось вне поля зрения.

В международном конкурсе «Флаэртианы» фильм «Привет, искусственный интеллект» (2019) Исы Виллингер, соединивший несколько историй о взаимоотношениях людей и роботов. В одной из них робот имитирует поведение четырехлетки, он живет в японской семье и, хотя внешне больше похож на WALL-E, чем на мальчика из спилберговского хита, ведет себя так же наивно и трогательно, стремительно обучаясь в живом общении. Во второй истории американец катает и тестит в своем трейлере девушку-робота, похожей вроде на гейшу. Эмбиент за кадром нагнетает напряжение, люди всматриваются в своих электронных собеседников, а те как будто тоже смотрят на них, даже моргают, но, конечно, не видят. И не понимают друг друга, хотя через динамики честно докладывают, что изучают человеческое поведение. «Люди почему-то видят в роботах людей», – иронизирует невидимый эксперт за кадром. А роботам надо, чтобы им точно формулировали задание. Например, если просишь вылечить рак, хорошо бы не забыть уточнить, что человек при этом должен остаться жив, и для искусственного интеллекта самый эффективный способ найти лекарство от какой-либо болезни – превратить землян как можно скорее в подопытных кроликов. Есть в этих диалогах людей настоящих с людьми рукотворными что-то от того, как зритель относится к документальному кино. Или как оно – к нему. ◆

Виктория Белопольская

КОРЬ

Амстердам-2019

Перед одним сеансом на Амстердамском фестивале документального кино (IDFA) в кинотеатре «Тушински», прославленном своим золоченым ар нуво, я встретила знакомую режиссера из Германии. Оказалось, она приехала всего на три дня, в необъятной амстердамской программе фильма у нее нет, а ее цель – присутствовать, смотреть образцы «нового неигрового кино» и внимать занятиям в здешней DocLab, инициативе фестиваля по освоению различных сверхновых способов документального повествования – цифрового сторителлинга.

Дело в том, что для одного из федеральных каналов немецкого телевидения она должна создать фильм о легенде современной немецкой культуры – продюсере и телередакторе Вилли Зеглере, который, работая на ZDF, участвовал в создании таких этапных для европейского самосознания фильмов, как «Больвизер» Райнера Вернера Фассбиндера, «Власть чувств» и «Наступление прошлого на остальное время» Александра Клюге, «71 фрагмент хронологии случайностей» Михаэля Ханеке, «Там, где мечтают зеленые муравьи» и «Фицкарральдо» Вернера Херцога. Считается даже, что Зеглер был во многом вдохновителем этих произведений, он создал новое качество немецкого кино и стал одним из столпов формирования нового культурного ландшафта Европы в целом. О нем, утверждала моя знакомая, нельзя, просто кощунственно сделать стандартный документальный байопик. «В конце концов, сам Вилли меня прибьет», – добавила она сокрушенно. А в программе DocLab – интерактивные проекты, выставки киберискусства, сеансы фильмов, созданных в технологии virtual reality, и интерактивное кино исключительно для смартфонов. Тут и альтернативная история высадки американских астронавтов на

«В случае лунного крушения», режиссеры Франческа Панетта, Холси Бургунд

Луну «В случае лунного крушения» (In Event of Moon Disaster; 2019) Франчески Панетты и Холси Бургунда. В нем из хроникальных материалов любовно смонтирована версия крушения Apollo 11 с сопровождающим ее выступлением Ричарда Никсона, скорбящего о произошедшем. И воссозданный в «Счастливейшей из мыслей» (The happiest thought; 2019) Агнешки Польской мир Земли до массового пермского вымирания, крупнейшей катастрофы биосферы в истории нашей планеты, – со всей помпой последних достижений CGI и при содействии гамбургского планетария (союзника в производстве документального кино, согласитесь, неожиданного). И своего рода видеомонтаж Mamelles Ancestrales («Вымя предков») о тайном, лишь теперь туманно распознаваемом значении мегалитов в Сенегале и Гамбии. Его по следам собственной видеоинсталляции произвела Табита Резер, французская «киберхудожница и технополитический врач-терапевт»…

Конечно, Вилли Зеглер создавал новую культурную реальность, так как же создать фильм о нем, не учтя сверхновую?

Еще недавно Амстердамский фестиваль документального кино громоздко ворочался со всеми своими трехстами фильмами, четырьмя конкурсами и как минимум тремя внеконкурсными программами в резервации временного кинотеатра. Собственно, как и прочие фестивали, когда-то бывшие площадкой продвижения продвинутого кино к зрителю, а ставшие площадкой непосредственно показа – ведь кинотеатры сделали ставку на один большой спецэффект, продвинутое в них продвигалось с уже слишком утомительным трением, а поэтому осталось самим стать такими временными кинотеатрами. Этим, кроме прочего, объясняется и теперешнее количество кинофестивалей и регулярных кинособытий в мире – счет их подходит, говорят, к пяти тысячам. Но унизительно же документальному каннскому тесниться в том же пространстве, что и остальные коллеги, которые поменьше

и у которых нет таких заслуг, как у Амстердама. И он вышел на просторы… самого производства, собственно художественного творчества, предложив творцам разного рода лаборатории, где в программных колбах возгоняется продвинутое кино будущего. Второй и третьей программами в этом ряду стали Re-releasing History («Перевыпуск Истории») и Creative Archives – конкурс фильмов, творчески использующих архивные материалы. В них картины, сделанные из уже существующего киносырья: найденных съемок, материалов киноархивов, любительских фильмиков или… например, исключительно из фотографий, которые классик современной кинодокументалистики Алан Берлинер сорок лет выреза́л из газеты New York Times, чтобы потом – теперь – создать свое «Письмо редактору», печальное эссе об ушедшей эпохе всевластия «бумаги» и нынешнем ее, кажется, окончательном крахе…

Такое впечатление, что передовому отряду того, что на индустриальном языке называется creative documentaries, творческой кинодокументалистике, уже не хватает просто человека, просто героя, просто события. Все это слишком просто. Хочется заглянуть куда-то за их спину, где и скрылась истина о мире и бытии. В эпоху томительного ожидания синкретизма и синергии человека и «цифры», а также окончательного торжества искусственного интеллекта над бедно-натуральным хочется как-то синтезировать человеческое и технологическое, чтобы современному, инфицированному «цифрой» человеку было привычнее и, возможно, полезнее при просмотре. Так, когда мое поколение болело корью, было принято завешивать окна красным – якобы красный цвет и окрашенный красным солнечный свет облегчали течение болезни. Но болезнь с ее сыпью и кашлем от красного все-таки не прекращалась, а развивалась согласно своему описанному в медпособиях течению.

И теперь я думаю, что это хорошо. Потому что сейчас, когда зритель смотрит фильм о «просто человеке», снятый традиционным методом кинонаблюдения, глубоко входящий в существование героя, наблюдающий тоскливое и стыдное, он уже, кажется, не задается ненавистным мне, например, вопросом о праве автора «так» использовать чужую жизнь в своих как бы творческих (а подразумевается: бессовестных) целях. На передовой – дискуссий о методах и структурах повествования – оказалось другого рода документальное творчество. И никто уже не объявляет дегуманизирующей режиссерскую волю, проявленную в монтаже, драматургии и методах съемки. Теперь, по-видимому, считается, что фильмы о жизни и судьбе гуманны к герою как бы по определению. И это определение – иммерсивный.

Immersive documentaries, «иммерсивная кинодокументалистика» – так ныне принято называть фильмы, глубоко входящие в жизнь персонажа и бестрепетно ее предъявляющие. А иногда и пересочиняющие, что теперь, кажется, не осуждается строгой индустриальной этикой. За иммерсивным доком признано наконец право на авторское

форматирование потока чужого существования. И извлечение уроков из него более не подвергается остракизму как эксплуатация.

Возможно, из этой атмосферы новой терпимости к волевому авторству и явился «Король круиза» (King of the Cruise; 2019) голландки Софи Дрос. Он действительно король, этот Ронни, пожилой завсегдатай роскошных круизных лайнеров. Он владеет землями в Африке, где провозглашен королем, а на родине в Шотландии он Рональд Буш Райзингер, барон и владелец замка. Его взрослые дети живут в Нью-Йорке, он привязан к жене, она много младше его и вышла за него, по словам самого Ронни, конечно, из-за денег. Но и не без особого чувства. Он и у зрителя вызывает особое чувство – когда рассказывает о своем высоком происхождении другим участникам круиза, когда надевает на ужин национальный костюм – с тартаном, лентой и цепью, когда значительно расхаживает по палубе, чтобы завязать с сокруизником очередной пустой разговор с обязательным упоминанием своей феодальной исключительности. И когда откровенно расскажет на камеру, что страдает губительной для него зависимостью от еды, а круиз с его замкнутым социальным пространством – способ сказать миру, что он есть, он существует. И за всем этим встает горькое признание: в бароне Ронни нет ничего интересного, кроме происхождения и африканского королевского звания, но он имеет право быть, мир создан не только для одаренных, общественно полезных или там красивых. Пустота тоже вправе жить. Пустота – это ведь воздух… И вот его, воздушно-незначительного барона Рональда Буша Райзингера, скоро не будет, он рассеется, как туман над побережьем Калифорнии в январе. Но кто-то, пусть хоть случайная спутница по круизу, эта нелепо-нарядная русская женщина из Бруклина, пусть хоть она знает, что он был. И в финале – фильма и путешествия – перед тем, как оставить свою каюту, герой отправляется в бортовой офис агентства, распространяющего туры на пятизвездочные круизы, чтобы уже на следующий день вновь подняться на борт сияющего лайнера… Погрузив зрителя в экзистенциальную пустоту.

Парадокс, но авторы, ставящие традиционные для документального кино задачи, на этот раз в Амстердаме в большинстве своем этим и занимались – погружением зрителя в экзистенциальную безысходность, более или менее благополучно материально обставленную. Экскурс в чужую жизнь теперь ведет к погружению в чужую пустоту.

Веселый жизнелюбивый мальчишка-бутанец Пеянгки из «Счастья» Томаса Бальмеса, фестивального хита-2013, теперь вырос. И стал героем продолжения – фильма «Спой мне песню» (Sing Me a Song; 2019). В стране Пеянгки теперь есть электричество и телевидение, которое семь лет назад было разрешено бутанским монархом. Сам герой, полусирота, прижитый матерью от заезжего чужака, обрел место в жизни в качестве послушника провинциального буддийского монастыря, где нравы расслаблены – за утренней молитвой подростки-монахи не отрываются от своих смартфонов. Он ходит с сестрой высоко в Гималаи

«Король круиза», режиссер Софи Дрос

собирать особые лекарственные грибы, которые китайский торговец покупает за немалые деньги, и в город – к девушке, с которой познакомился по интернету. Она здорово пела на YouTube заунывную тибетскую песню… Но у девушки, оказалось, есть маленький сын. А ведь она утверждала, что одна. И вообще отношения с ней не ладятся. Да и уехала она куда-то в Дубай, даже не предупредив кавалера. Пеянгки остается только сдерживать – и не сдержать – слезы, узнав об этом от ее подружки на пороге странного для европейца тибетского ночного клуба. В темноте, на ветру. И думать, возвращаться ли в монастырь, где нет ни веры, ни предназначения, а одна зубрежка… Вместе с Пеянгки с его румянцем, огромными мечтательными и часто смеющимися глазами и милой инфантильной безответственностью оказываешься в межеумочном прогале между временами – между его беззаботно-бедным прошлым и невнятным будущим; между извечным укладом и своеобразием так называемого научно-технического прогресса в его отсталой, как считается, стране; между легендарной тибетской верой, якобы несущей просветление, и подменившим ее светящимся экраном смартфона.

Но по большому счету в этом иммерсивном, то есть классическом по способу создания и целям, документальном кино – за счет опыта героя расширить бедный личный опыт зрителя, пропущенный через сито опыта авторского, – отступил даже социальный пафос. Датчанка Эва Марие Рёдбро провела со своей героиней два года едва не безотлучно. Она снимала бедную жизнь white trash, «белого мусора», как называют этот неприкаянный социальный слой, на окраине Колорадо-Спрингс во всей ее неприглядности, во всей безнадежной меланхоличности. И выразила в названии фильма – «Люблю, скучаю, надеюсь увидеть прежде, чем умру» (I Love You I Miss You I Hope I See You Before I Die; 2019) – ритм существования своей героини, юной матери двоих детей

Бетти, и ее осознанно несбыточные мечты об иной, наполненной жизни. А в этой – толчея в родительском доме, где она проживает вместе с еще десятерыми членами семьи, включая детей и бойфрендов, растущие долги, даваемые себе обещания найти работу и начать новую жизнь вот прямо с понедельника, болтовня и бесстрастные, вообще-то, споры с подругами, поездки в ближайший торговый центр проветриться, ссоры с временным избранником… Но на окраине этого окраинного существования, состоящего, казалось бы, сплошь из рутины, – женская солидарность, нежная терпимость членов семейства друг к другу, приоритет интересов детей и необузданные фантазии свободного существа, маленькой дочки Бетти, о темноте в шкафу, где наверняка умещается целый маленький мир, только нам не дано его рассмотреть… И неухоженный задний двор, в котором такая свобода: по нему, почти бесконечному, среди высокой травы дети героини ходят далеко-далеко к хайвею – смотреть на машины.

Автор тут напрочь отказалась от политической позиции, от социальной патетики, которая прежде расцвела бы пышным цветом на почве такого-то документального материала. Потому что у новых «погруженческих» «повестей о пустоте» ощущается совсем другая задача – указать на естественно присущую человеческим существам свободу бесцельного бытия. Тут выразилась вся тщета поиска новой цели – для нашей цивилизации и человека этой цивилизации. Нас больше не устраивают ни традиционный еврогуманизм (в мире есть общества, считающие гуманизм гордыней), ни культура (выяснилось, что культуры слишком разобщены), ни, не дай бог, еще недавно обожествлявшийся прогресс (он не ведет к равенству и экологической бережности). И уже дает о себе знать новая этика в приложении к искусству: предъявляются претензии, например, к условиям создания игрового кино, как это сделала на симпозиуме по поводу 40-летия «Сталкера» Андрея Тарковского в берлинской Academie der Künste киновед и культуролог Наташа Друбек в докладе «Кино в загрязненных местах», обличающем всю бесчеловечность жертвенности во имя произведения. (Предполагается, что смертельная болезнь Тарковского и некоторых членов съемочной группы имела своим истоком длительные съемки на месте некогда существовавшего и брошенного химического производства.) Разве теперь нет риска, что обличенная бесчеловечность процесса окажется способна обесценить и результат – само произведение? И разве это не говорит о кризисе цели в самой чувствительной в этом смысле зоне – зоне креативности?

Ну а пока новая цель существования человека разумного (что вроде бы делает целеполагание естественным) не будет найдена, придется прибегнуть к красным шторам разнообразных DocLab. ◆

Алексей Артамонов

ПРИЗРАКИ МАРКСА

«Послание к человеку»–2019

Все мы любим юбилеи. В них проявляется двойная работа истории. С одной стороны, проступает ее мерный ход. Материализуется в цифрах дистанция, позволяющая соотнести настоящее с событиями прошлого, понять, как далеко мы ушли, что изменилось за отчетный промежуток времени. Возникает перспектива, в которой поворотные даты будто бы раскрывают свое подлинное историческое значение. С другой – происходит странная синхрония, смешивающая и соединяющая текущее с прошедшим, наводящая мосты, прочерчивающая параллели. Действительно ли многое изменилось в жизни людей? Здесь ли мы хотели оказаться? Что мы потеряли? И что осталось невостребованным?

Сегодня (да и всегда) делать политические кинопрограммы в России непросто. Любая программа требует денег, а деньги распределяет государство. У каждого государства есть своя версия истории, есть свой нарратив, свои официальные идеологемы. А политическая рефлексия не может не ставить их под вопрос. Поэтому политические программы приходится маскировать под тематические. И в этом помогают юбилеи.

К юбилею революции 1917 года мы с Михаилом Трофименковым для фестиваля «Послание к человеку» подготовили программу «Революция. Призрак бродит по экрану», представляющую разные тактики осмысления и репрезентации революционных событий на экране и составленную, говоря словами Трофименкова, не из фильмов о (преданной) революции, а из фильмов революционных. Дорога в буржуазные кинотеатры во время создания этим картинам была закрыта, соперничать с крупными студиями было бесполезно, поэтому их авторам нужно было создавать не только фильмы, но и параллельные структуры революционного кинопроизводства

«Функционер», режиссер Андреас Гольдштайн

и проката, данью которым в том числе и была эта наша программа. Как и следующая, «Сопротивление. 1968–2018», приуроченная к юбилею 1968-го и собранная нами и Катериной Белоглазовой. В ней мы хотели уйти от архивной фетишизации студенческих протестов и не ограничиваться реконструкцией политического контекста того времени, вместо этого стараясь выявить те противоречия, что до сих пор не получили своего разрешения, и те практики кинематографического и гражданского сопротивления, что могут иметь непосредственную пользу для настоящего момента. В 2019 году мы решили закруглить эту юбилейную серию, повествующую об успехах и поражениях, надеждах и разочарованиях, утопических горизонтах и реальных воплощениях левой идеи в XX веке, – и сделали программу «Распад социализма» к 30-й годовщине падения Берлинской стены. Прежде чем перейти к рассказу о ней, следует добавить, что все циклы сопровождались научными конференциями, где на острополитические темы выступали не только теоретики, но и практики. И совершенно не удивительно, что каждый год проводить эти конференции приходилось на разных площадках и, даже несмотря на юбилейные обереги, факультет свободных искусств и наук Санкт-Петербургского университета, например, оказался не так уж свободен и не решился войти в эту реку дважды.

Почему тема крушения Берлинской стены и распада социализма важна для нас сегодня? Потому что именно тогда мир обрел те контуры, внутри которых мы существуем сейчас. Конец 1980-х – начало 1990-х были временем политической эйфории, веры (хочется добавить «слепой») в представительную демократию и свободный рынок, которые обернулись если не отчаянием, то уж точно серьезной разочарованностью. И этот решающий момент истории – то вытесненное основание современного мира, к которому стоит вернуться, чтобы лучше понять, что происходит

с нами сейчас. Программа «Распад социализма» была направлена на то, чтобы уйти от простых оппозиций и увидеть это важное историческое и идеологическое событие в объеме и состоянии незавершенности.

В центре этого цикла – «Материал» (Material; 2009) Томаса Хайзе, важнейший немецкий фильм последних тридцати лет – по мнению, к примеру, Кристиана Петцольда, – созданный одним из ключевых современных документалистов, который в Венской академии искусств занял почетное место Харуна Фароки. («Материал», к слову, совершенно свободно и легально доступен в интернете с английскими субтитрами на vimeo-канале режиссера.) Это монументальный 166-минутный ассоциативный монтаж кадров, снятых Хайзе на ручную камеру во время событий 1989 года и в течение последующих двадцати лет, «слабых образов», как он сам говорит, в которых проступает не фактография событий, а тот мутный остаток, который выпадает из магистральной интерпретации прошлого, остаток, который не становится ясным, не раскрывается, не складывается в целостную картину; такие изображения лежат вокруг и ждут историю[1]. Сама биография Хайзе полна таких исторических наслоений, которые сопротивляются упрощенным трактовкам. Родился в Восточном Берлине через десять лет после окончания войны. Предки по материнской линии – австрийские евреи, погибшие в нацистских концлагерях. Его отец, тоже прошедший через трудовой лагерь в Цербсте, был видным философом-марксистом в ГДР, ему, попавшему в опалу властей, пришлось оставить работу в университете. Сам Томас Хайзе, работавший на студии DEFA, ни один из своих фильмов не смог показать публично до объединения Германии. А после делал картины о людях, оказавшихся на обочине нового «свободного» общества.

Хайзе выступает против линейного изложения истории как цепочки фактов и причинно-следственных связей – официальная историография всегда дирижируется победителями. Для него история скорее разворачивается по спирали, в диалоге времен и образов (в «Материале» сбитая хронология, ее события перемешаны), отдельных свидетельств, к которым, даже если они являются частью его личной биографии, он подходит, как археолог, обнаруживший фрагменты исчезнувшей цивилизации. Эти осколки, несущие на себе следы катастрофы, – единственный достоверный материал, из которого можно сложить подлинную картину времени, хотя между ними много лакун и пробоин. Связать их воедино может только мысль – сначала режиссерская, а потом и зрительская. И Хайзе оставляет широкое пространство для интерпретации. Главное – вспороть этими осколками гладкую поверхность стройного нарратива, который нам неизбежно скармливают те, кто взял верх в исторических битвах. Пора бы уже прекратить беспрестанно тревожить дух Вальтера Беньямина, но его ангел истории, как мы помним, и рад бы пробудить мертвых и склеить обломки, которые прошлое громоздит перед ним, но не может, потому что ветер прогресса непрестанно гонит его в будущее.

1. См. подробное интервью Томаса Хайзе журналу «Сеанс»: «Черная дыра событий – разговор с Томасом Хайзе» https://seance.ru/articles/chernaya-dyra-sobytij-razgovor-s-tomasom-hajze/

Если говорить конкретнее, то один из центральных сюжетов «Материала» – это короткая вспышка обретения политической речи. Повсюду, от уличных митингов до тюремных комитетов (их мы тоже видим в фильме). Мы привыкли к тому, что руины Берлинской стены воспринимаются как символ торжества западной, либеральной версии свободы и прогресса. И мало кто помнит сейчас, что знаменитая многотысячная демонстрация на Александерплац 4 ноября 1989 года, самая масштабная в истории ГДР, была демонстрацией социалистической. Мечты этих людей были устремлены в другое будущее, разбились о скалы глобального капитализма. И разрушение Стены было не началом, а концом этой утопии.

«Материал» вышел в 2009 году, к 20-летнему юбилею объединения Германии. Как говорит Хайзе, дело было не в том, что он хотел своей картиной отметить памятную дату, а в том, что под юбилеи выделяется финансирование. Точно так же к 30-й годовщине этих событий он смог получить деньги на свой фильм «Родина – это место во времени» (Heimat ist ein Raum aus Zeit; 2019), в котором из черепков архивов членов своей семьи складывает противоречивую панораму немецкой истории уже на протяжении всего XX века. В финале фильма Хайзе цитирует один из последних текстов Хайнера Мюллера, близкого друга семьи, с которым в конце 80-х много работал в театре.

В «Комментарии к текущему моменту в Германии» Мюллер, который совсем не был поклонником политической системы ГДР, с горечью пишет о последствиях присоединения Восточной Германии к Западной и о том, что значит быть немцем после конца истории. Он говорит о том, что жизнь превратилась в нескончаемую битву за спасжилеты, и о тех переполненных спасательных шлюпках, которым негде пристать, кроме как к берегам каннибалов. Он задается вопросом, как можно объяснить детям, почему все оказались в такой ситуации. Он пишет о тотальном одиночестве. И о том, что «это одиночество, возможно, является формой надежды». Хочется вспомнить и другое его высказывание, сделанное в другое время и по иному поводу: «Функция драмы – заклинание мертвецов; диалог с мертвецами не должен прерываться до тех пор, пока они не вынесут наверх то, что вместе с ними похоронено в будущем».

Другой немецкий фильм программы – «Берлин – Пренцлауэр-Берг» (Berlin – Prenzlauer Berg; 1991) Петры Чёртнер, учившейся на одном курсе с Хайзе в Академии кино и телевидения в Потсдаме – Бабельсберге, последний документальный фильм, созданный на восточногерманской студии DEFA: после объединения Германии государственное финансирование студии прекратилось и она была приобретена французским концерном Compagnie Générale des Eaux. Этот негромкий шедевр cinéma vérité – чуткий портрет района Восточного Берлина, располагавшегося рядом со Стеной, на протяжении «короткого лета анархии» 91-го между Днем солидарности трудящихся

«Материал», режиссер Томас Хайзе

и введением единой немецкой валюты – то есть после падения Стены и до окончательного экономического объединения. В нем мы видим и слышим интервью с горожанами: работниками фабрик и магазинов, пенсионерами, молодыми активистами, музыкантами, богемой. Он тоже дает широкую палитру политических взглядов, бросающих вызов утвердившейся моноинтерпретации прошлого. Простые рабочие люди, «осси», далеко не все голоса и чаяния которых оказались учтены в объединенной Германии; молодые анархисты, оппозиционные по отношению к ГДРовской власти, сквотирующие пустующие здания и покрывающие их антикапиталистическими лозунгами; тридцатилетний фотограф, тоскующий по уходящим на глазах проявлениям социальной солидарности… Схваченный в этом фильме момент исторической неопределенности показывает наивность их надежд и ностальгию по неожиданно оборвавшейся эпохе. Очень скоро им придется повзрослеть и учиться выживать в изменившейся реальности.

«Функционер» (Der Funktionär; 2018) Андреаса Гольдштайна – лирическое эссе, в котором история ГДР, социалистической идеи, веры и цинизма рассматривается сквозь призму личных воспоминаний и личной истории: отец режиссера Клаус Гизи, немецкий антифашист, участник движения Сопротивления, был министром культуры ГДР, в результате политического транзита быстро переметнувшимся в лагерь антикоммунистов. Родился Гольдштайн в Восточном Берлине в 1964 году, но снять успел не так много: короткометражку «Детектив, или Счастливые ангелы внутренней безопасности» (Detektive oder Die glücklosen Engel der inneren Sicherheit; 2006), написанную с Ольгой Федяниной; экранизацию романа Инго Шульце «Адам и Эвелин» (Adam und Evelyn; 2018) о восточногерманском писателе, проспавшем падение Стены, и, в том же году, «Функционера». Он презирает тех, кто делает моралистические

фильмы о жизни других, не имея о ней представления, и стал одним из немногих контрпримеров. Большинство фильмов о ГДР снято режиссерами из ФРГ, и это не случайность – господство существующих представлений связано с тем, что в элите Германии преобладают выходцы из федеральных земель, в то время как большинство бывших граждан Германской Демократической Республики не смогли найти себе достойное место в новой системе.

В «Функционере» Гольдштайн критикует ушедшего из семьи отца-аппаратчика, который постепенно разменял искреннее служение социализму на разнообразные партийные привилегии. Его фигура становится олицетворением политического истеблишмента ГДР, проигравшего страну и идею своим политическим противникам. Режиссера можно было бы упрекнуть в том, что он, поглощенный детской травмой, не может отделить личное от политического, но ценность «Функционера» как раз в обнаружении пределов рефлексии. Этот фильм – наглядное кинематографическое воплощение того, что прошлое страны точно так же сопротивляется сухому анализу, как и собственное детство. Всегда остается что-то еще, тот самый образный остаток, о котором говорит Томас Хайзе. В случае Гольдштайна это заурядные на первый взгляд черно-белые фотографии повседневного социалистического быта, в которых тем не менее отпечаталась иная структура социальных отношений. Эта скупость и даже убогость повседневности и стала одной из главных причин поражения социализма: идея умерла, когда жители Востока получили доступ к западным прилавкам. И тем не менее этот странный мир, которому не хватало комфорта и красок, остается неизменным источником ностальгии, достаточно взглянуть на обилие кафе «под совок» в нашей собственной стране. Тоскуя по материальности этого мира, люди тоскуют и по чему-то еще, навсегда ушедшему вместе с ней.

Были в программе фильмы и о параллельных событиях в других странах, рефлексирующие причины и процессы распада социализма. Некоторые из них чисто монтажные, как «Автобиография Николае Чаушеску» (Autobiografia lui Nicolae Ceausescu; 2010) Андрея Ужикэ, собранная исключительно из официальной хроники с румынским вождем. Эта картина в спрессованном виде и без единого комментария дает возможность увидеть всю историю его правления – с 1960-х до неожиданной казни в 1989-м – и показывает, как год от года менялась интонация идеологической саморепрезентации режима, какие образы сопутствовали его укоренению в роли авторитарного правителя и как почти в одночасье исчезла «магическая» аура вождя.

Похожим образом сделаны «Новости дня» (A Chronicle of the day; 2019) Дины Караман, смонтированные на основе одноименного советского киножурнала, который выходил с начала 1950-х до начала 1990-х, и демонстрирующие постепенное размытие идеологических канонов и сдвиг функции этого СМИ с политико-просветительской к развлекательно-рекламной.

«Сцены для революции» (Scenes for a Revolution; 1991) Марка Карлина, неизвестного классика британского политического кино, друга и соратника Криса Маркера, сняты в Никарагуа во время выборов 1990 года, на которых в результате длительного внешнего давления проиграло сандинистское движение. Этот фильм наглядно показывает, как отдельно взятая социалистическая страна встает перед экономическими противоречиями, которые она не в состоянии преодолеть, и как в результате этих противоречий, несмотря на поддержку большей части населения, происходит смена идеологии.

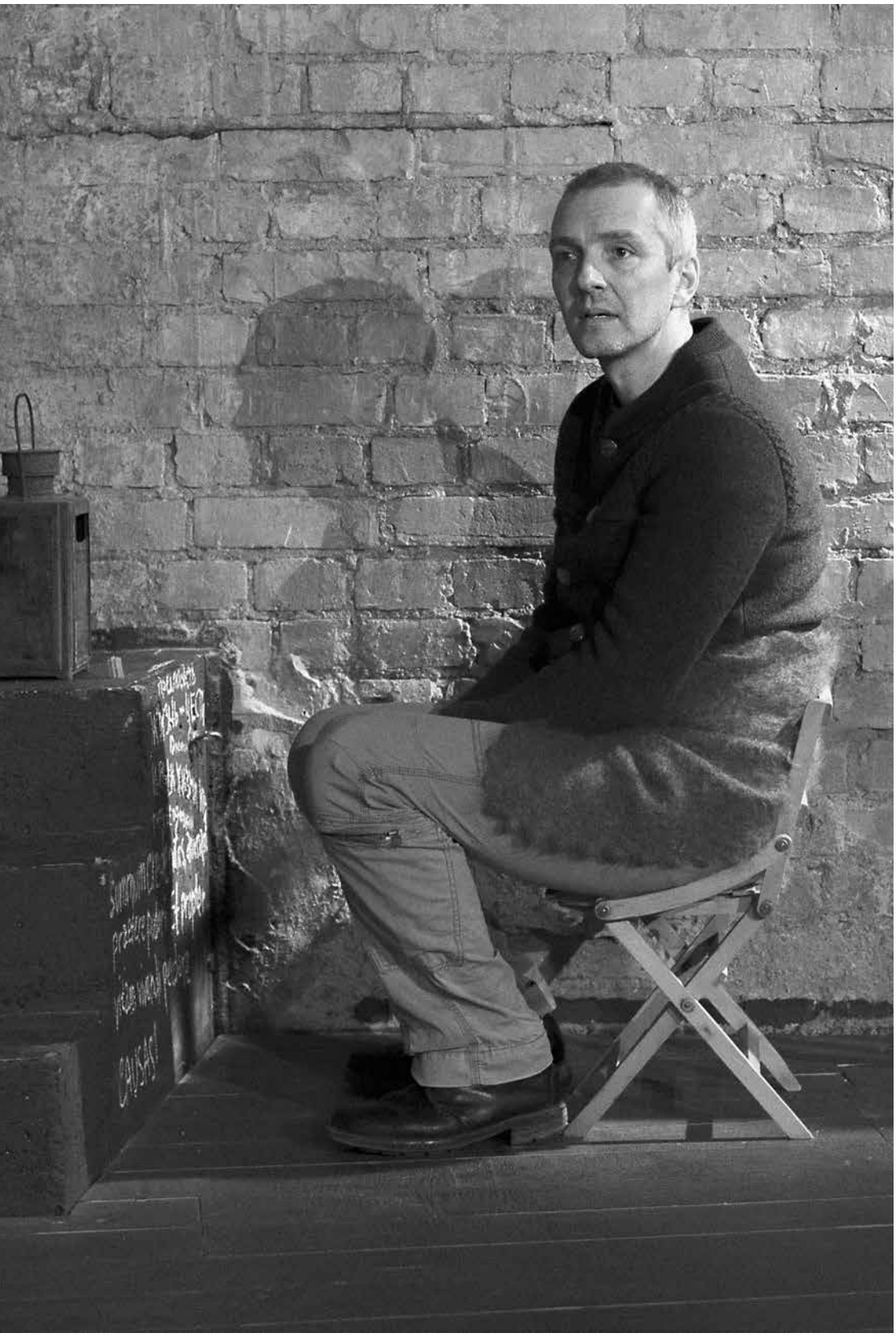
В «балканской трилогии» самого Маркера – «Прайм-тайм в лагерях» (Le 20 heures dans les camps» / Prime time in the Camps; 1993), «Голубая каска» (Casque bleu / Blue Helmet; 1995), «Мэр в Косово» (Un maire au Kosovo» / Mayor in Kosovo; 2000) – мы видим механику, последствия и способы критического противостояния этническим конфликтам, захватившим мир после распада социализма.

В «Опальных памятниках» (Disgraced Monuments; 1994), снятых небезызвестным теоретиком Лорой Малви и художником Марком Льюисом в России в 1991 году, рассматривается судьба исторического наследия, отношение к которому стремительно переопределяется во время революционных событий. Это аналитическое эссе посвящено политике памяти, политическому иконоклазму и тем механизмам смены идеологической репрезентации, которые мало изменились за прошедшие тридцать лет: вопросы декоммунизации по-прежнему стоят остро на всем постсоветском пространстве. Однако российскими режиссерами такой фильм не был снят.

Но в центре программы все же события 1989 года в Германии. И дело тут не в прошедшем юбилее, а в том, что к нам с вами они имеют непосредственное отношение. Падение Стены – это метонимия краха нашей собственной социалистической системы, нашей революции и нашей истории XX века. Только немцам чуть больше повезло с режиссерами, способными найти адекватную кинематографическую форму для их осмысления. Это не случайно: соотечественники Гёте и Маркса всегда были лучше нас в обращении к прошлому. Мы же продолжаем жить призрачным будущим, не умея ответить себе на вопрос, чье оно. Невозможно оказаться в будущем, не думая о прошлом. Невозможно научиться в нем жить, не думая о тех, кого в это будущее не взяли.

В фильме «Родина» («Отечество» / Vaterland; 2002) Томас Хайзе использовал фразу Стивена Хокинга: «Черная дыра – это набор событий, от которых вы не можете удалиться». История, ее изгибы и сломы – это черная дыра. Мы не можем от нее удалиться. Мы должны в нее провалиться. И услышать мертвецов, которых оставили позади.

«Мы должны учиться говорить с призраками и слушать их, если хотим научиться тому, чему марксизм считал возможным научить нас, – жизни. Призраки всегда здесь, всегда с нами, даже если они уже не с нами или еще не здесь» (Жак Деррида. «Призраки Маркса»). ◆



Анастасия Патлай – Нана Гринштейн

ДОКУМЕНТ КАК ОТСУТСТВИЕ

Работа в театре с исторической памятью

Анастасия Патлай – театральный режиссер, занимается документальным театром. Постановки в «Театре.doc», Сахаровском центре, Музее архитектуры имени А.В.Щусева. Куратор Театральной лаборатории «Археология памяти» в Сахаровском центре.

Нана Гринштейн – киносценарист, драматург. Окончила сценарный факультет ВГИК имени С. А. Герасимова (мастерская Ю. Арабова и Т. Дубровиной). Работа в театре: «89 – 93 (Сквоты)» (с В. Лисовским и И. Лебедевым), «Акын-опера» (с В. Лисовским и Р. Маликовым); «Вне театра // А что, если я не буду?», «Пушкин и деньги», «Цветаева. Гардероб», «Выйти из шкафа», «Кантград», «Милосердие» в «Театре.doc»; «Мельников. Документальная опера» в Музее архитектуры имени А. В. Щусева; перформанс «Часы проветривания» в РГДБ. Автор сценариев фильмов и сериалов «Имена», «Питер ФМ», «Плюс один», «Содержанки» и др.

←
Спектакль «Кантград», режиссер Анастасия Патлай.
Фотограф Елена Сычева

Анастасия Патлай. Вот фотография и ее оборотная сторона. Это копия. Обращаясь к теме памяти, к прошлому, мы пользуемся сайтом «Прожито» (база данных личных дневников советского и досоветского периодов). На этом сайте все документы (дневники) оцифрованы. Но в те редкие моменты, когда к нам в руки попадает оригинал, мы не справляемся с ним. И обращаемся к исследователю. У него, например, может оказаться почерк, близкий почерку нашей героини. Но чаще большая часть материалов пестрит словом «неразборчиво». Неразборчиво – это непонятно. Неразборчиво – это след следа, который мы не смогли дешифровать. Получив в руки дневник, или письмо, или фотографию, мы получаем след того, что было до нас: последний лист на облетевшем ноябрьском дереве или след в сугробе, который скоро будет заметён. То есть мы можем свидетельствовать о том, что видели этот след. И также об отсутствии остальных следов или неспособности до них добраться. Либо организовать волюнтаристскую реконструкцию несуществующих, а может быть, никогда не существовавших следов. Допустим, мы получаем документ, вернее, новость о документе. Остальное для нас отсутствует. Догадки об объеме этого отсутствия и его тайнах и есть то, что нас ведет в нашей работе. Мы попытаемся говорить о творческой стратегии, которая возникает спонтанно.

Но благодаря некоторым случайным пересечениям и встречам мы можем ее концептуализировать.

Итак, есть некая история. Она всегда нам недоступна. Доступны только следы, которые эта история оставляет. Это могут быть артефакты, то есть предметы, это могут быть дневники, письма, хроники, летописи и даже художественная литература. Мы занимаемся, собственно, поиском и интерпретацией этих следов.

Нана Гринштейн. Я как драматург, который стоит в начале любого проекта, опишу хронологию того, как идет процесс работы над документальным спектаклем, над документальной пьесой, если у нас существует довольно странная концепция, что документ есть отсутствие. Я для себя сформулировала: вначале был «сквозняк». То есть я чувствую, что чего-то не хватает. Именно то, чего не хватает в этом материале, в этом свидетельстве или какой-то теме, и заставляет меня интересоваться, пытаться дальше с ней работать. Это вызов, это повод для работы. Например, последний наш спектакль «Милосердие»[1]. Мы начинали его делать о цензуре первой мировой войны. Совершенно не подозревали, что будем заниматься чем-то другим. У нас была отличная, анекдотичная, в общем-то, история про одного из цензоров. Такого нерадивого, который что-то рассказал, чего не следовало было говорить за кружкой пива. Казалось бы, тема цензуры сама актуализируется. Об этом и думать не надо. Изучая тему, мы прочитали огромное количество материалов в книге «Письма с войны. 1914–1917», в которой были собраны письма, не пропущенные цензурой. Мы смогли увидеть некий пласт жизни, которая в этих документах выплескивалась, но не дошла до адресата и не была обнародована до недавнего времени. Замечательные письма, потрясающе интересные. Конечно, все то, о чем в них написано, никак нельзя было отправлять ни с фронта, ни на фронт. И в этом смысле цензоров мы вполне понимаем. Ну и, казалось бы, можно с этим работать. Мы сделали первую сборку. Показали ее на фестивале «Охота за реальностью». Когда я слушала текст, то поняла, что возникает тема, которая существует как фигура умолчания. Это тема женщин, писавших на фронт мужьям или ждущих вести от мужей. Мы находили и фрагменты писем сестер милосердия про каких-то проституток ужасающих, или, напротив, в образах богинь света, или демонстрирующих любовь к ближнему. Но вдруг стало ясно, что женщины в этой истории про цензуру отсутствуют. И вот с этой минуты появился «сквозняк». Мы поняли, что именно тема «женщина и война» гораздо крупнее и интереснее, гораздо шире и неизвестнее, чем тема цензуры. Документы, которые мы читали, каждый раз свидетельствовали в большей степени не о событиях, а об отсутствии информации о событиях. То есть документ становился свидетельством отсутствия документов. Поскольку это были в основном эго-документы, то доверия они тоже, естественно, не вызывали. Понятно, что некий человек через призму чего-то сиюминутного сто лет назад что-то написал. И я могу только его какую-то личную документальность

1. Спектакль «Театра.doc» (2018), режиссер Анастасия Патлай. – *Прим. ред.*

Спектакль «Выйти из шкафа», режиссер Анастасия Патлай. *Фотограф Елена Сычева*

почувствовать. Это недоверие и недостаточность материала как раз и были движущей силой нашей работы. Мы начали думать о теме женщин, и разверзлась бездна, потому что все наши представления о сестрах милосердия оказались настолько искажены, что это нам стало нравиться. И, по сути, оказалось, что я не могу взять на себя право рассказывать действительно о сестрах милосердия и о первой мировой войне. Было бы странно заявлять, что я что-то знаю об этом. Я ничего не знаю.

Чем больше мы работали над этой историей, тем больше выяснялось, что мы рассказывать собираемся вовсе не о том, какова ситуация была на войне с сестрами милосердия. Мы рассказываем про дистанцию, которая отделяет нас от них. Про дистанцию, которая отделяла их от войны. Про дистанцию, которая была на тот момент, может быть, между людьми, и про ту, которая сейчас существует. То есть вообще про дистанцию как таковую. Дистанция есть некая пустота. Она заполняется разнообразными привносимыми историческими и неисторическими мелкими деталями. Эту пустоту мы и обдумывали, создавали. И начали искать наших героинь. Это должны быть две женщины. Они оказались сестрами милосердия. Анна Жданова находилась в тылу и работала в госпитале. А Юлия Буторова передвигалась санитарным поездом по военным позициям, видела сражения, выносила раненых, лечила их. И писала дневник. Дневники двух этих женщин стали основой спектакля. Но при этом у нас оставался огромный массив документов – цензурированные письма. И стало понятно, что подобных пустот хочется оставлять побольше. Хочется разрывать части текста более произвольно. И чем-то их, возможно, заполнять. Но тем, что выглядит довольно случайным. Может быть, даже и не подтверждает то, о чем мы пытаемся говорить. Не подтверждает то, о чем говорят героини. Но входит с этим в какой-то резонанс. Потом я начала

Спектакль «Выйти из шкафа». *Фотограф Максим Ли*

искать документы, связанные с феминизмом того времени. И этот случайный поиск в Яндексе или Гугле (мне вообще очень нравятся поисковики, потому что они часто подсказывают то, что сама бы я, наверное, в жизни не догадалась сделать) подбросил мне исследование сексуальности того времени с цифрами статистики. Использовать документ, который подтверждает то, о чем ты говоришь, неинтересно. Важнее найти документ, который становится перпендикулярным другим свидетельствам. Который создает контрапункт. И таким контрапунктом для плоской пока что картинки женского мира стали исследования сексуальности. Вот мое наблюдение, не связанное со спектаклем «Милосердие». В одном интервью мне рассказала женщина, что 90-е – это было прекрасное время, дети были маленькие, она была счастлива, покупала им пижамки в Mothercare, пекла пироги. Мне кажется, это свидетельство о 90-х гораздо круче, чем любое живописание нищеты и ужасов того времени. Потому что в сознании зрителей 90-е существуют и в таком ощущении. Если я использую историю женщины, которая покупала пижамки в Mothercare в 92-м, то фактически я в качестве драматургического материала выбираю принцип контрапункта, который тоже связан с заполнением пустот. Потому что, по сути, я говорю о том, чего нет. Ну нет в сознании людей пижамок из Mothercare и пирогов, когда они говорят о 90-х. И потом всегда хуже рассказать больше, чем меньше. Когда мы работали с Настей Патлай над спектаклем «Мельников…»[2], то сознательно отказались от важнейших деталей, событий жизни архитектора. Например, от истории про саркофаг, в котором лежал Ленин, – самый первый саркофаг, в первом мавзолее, ставший для Константина Мельникова охранной грамотой. И только благодаря саркофагу он выжил. Но эту тему мы опустили, потому что оказалось, что какой-то «сквозняк» и пустота, которые возникают в мельниковской жизни периодически (а был охвачен огромный

2. «Мельников. Документальная опера» (2018) – спектакль по идее, предложенной Музеем Мельниковых (филиал Музея архитектуры имени А.В.Щусева), режиссер Анастасия Патлай. – *Прим. ред.*

период его жизни), важнее, чем сейчас рассказывать о том, почему его не репрессировали. Вообще, я думаю о том, что пустота, возникающая в голове у зрителя в момент, когда он чего-то не знает и я ему чего-то не рассказала, прекрасно заполняется им самим. Мы можем делегировать зрителю эту функцию по поиску информации, если она его почему-то заинтересовала. Есть девиз документального драматурга: «Пусть погуглит». У спектакля, пьесы нет задачи информировать о чем-то публику. Например, какое-то большое событие произошло в жизни героя или в истории, которую мы описываем в документальном спектакле, и очень хочется его предъявить жирно, потому что есть потрясающий материал. Но если моя задача не совпадает с тем, что дает, что несет в себе это событие, то тогда, очень может быть, его можно просто удалить либо оставить от него какие-то обрывки. И вот эти обрывки больше свидетельствуют о масштабе того, что осталось за кадром, чем если бы я это раскопала, разжевала, рассказала во всех подробностях, которые известны мне, даже если у меня есть супермассив документов по этому вопросу.

Анастасия Патлай. Все Нанины стратегии – это наши общие стратегии. И мои режиссерские у нас тоже общие. Естественно, что мы в процессе поиска материала и работы над пьесой думаем об этом самом отсутствии и движимы именно поиском отсутствия. На самом деле важно иметь смелость и мужество отказываться от материала, которого бывает чрезмерно много. Потому что в конечном итоге мы работаем с временем, с историей, с событием и с персонажем, с человеком, но еще ведь мы работаем с документом, который понимаем как след. И мы должны свойства такого следа тоже каким-то образом транслировать. Документы, особенно если они попадают нам в оригинальном виде, не подлежат стопроцентной дешифровке. В этом смысле моя режиссерская задача – подумать, как я могу с этим «неразборчиво» обращаться уже в сценическом пространстве, в актерской игре. И мы намеренно в «Милосердии» оставляем это «неразборчиво», в «Мельникове…» у нас тоже достаточно документальных цитат, которые обрываются. Я придумала, что у каждой из двух главных героинь – сестер милосердия – будут две исполнительницы. Одна – драматическая актриса, вторая – певица из Театра голоса «Ла Гол». На нее и ложится эта трансляция недоступности документа и того факта, что он не подлежит дешифровке и дистанция между нами сегодняшними и этим документом и этими персонажами сохраняется. Вот, пожалуй, в «Мельникове…» эта дистанция между нами и историей жизни Константина Мельникова достаточно буквально пространственно решена. Потому что зрители и исполнители ролей Мельникова находятся на разных этажах, на разных уровнях. Сама фигура Мельникова разделена, раздроблена на три персонажа. Один из них присутствует только голосом; Нана назвала эту часть «Мельников-сны», в ней звучит голос Тимофея Трибунцева. Второй персонаж – Мельников-старик (Игорь Ясулович.) И третий – Мельников-архитектор (молодой актер Егор Морозов). Персонаж

вообще нам недоступен как некое целое. Боюсь, что и права такого у нас нет. Поэтому он дробится, поэтому часть его речи может оказаться нечленораздельной, как в случае с «неразборчиво» в «Милосердии».

Мы пытаемся догадаться, выстроить предположение о том, а что это «неразборчиво» могло бы значить: что было на самом деле, а где наша героиня врет. Например, Юлия Буторова ведет дневник с 1914 года по август 1916-го. Исследовательница, которая работала с ее документами, прислала сначала их как оригиналы, и мы поняли, что не можем расшифровать этот дневник, что объем этого «неразборчиво», как мы его ни любили бы, такой, что никакого нарратива оттуда не выцепишь. Мы обратились к исследовательнице с признанием нашей беспомощности. Она ответила: «Друзья, я вам пришлю свою расшифровку дневника…»

Нана Гринштейн. Она не печатала, а писала от руки. А Михаил Колчин, историк и режиссер документального театра, расшифровывая письма этой сестры милосердия, про очень многие куски писал так: «неразборчиво, что-то про любовь и счастье».

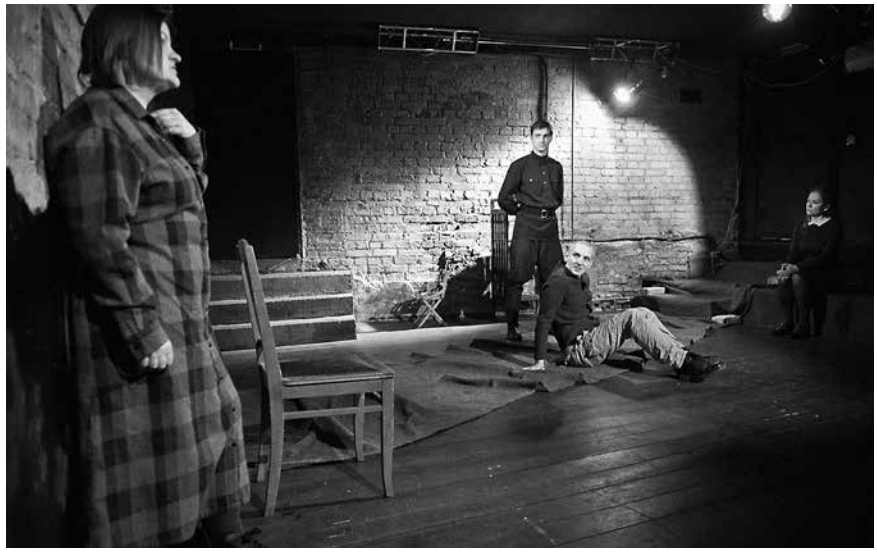
Анастасия Патлай. И мы это сохранили. В смысле актуализации мы, как и персонажи, как и жители вот сегодняшней Москвы, тоже присутствуем в этом спектакле, пытаясь пробраться сквозь толщу столетнюю. То есть мы себя оттуда не вычеркиваем, не делаем вид, что до конца поняли дневник. Когда на обсуждение «Милосердия» приходили исследователи, они обратили внимание на язык героинь. Там были чуть ли не цитаты из «Войны и мира» или образы, которые героини заимствовали из того культурного бэкграунда, что у них накопился. Это как бы дополнительные пласты, с которыми интересно было работать.

Теперь про фотографию Мельникова. Нана нашла ее в сети. Потом в музее нашли ее оригинал. У нас было несколько версий. Дело в том, что фотография сделана в 1936 году, Мельникова уже начали прессовать. На фотографии он сидит с вывернутыми наружу руками, тыльной стороной. Очень странная поза. Забавно, что к очередному празднованию дня рождения Мельникова был сделан фотошоп – руки поменяли местами, а в середину поставили домик. Как будто он обнимает и держит свой дом в руках. Конечно, это насилие над реальностью в целях преодоления отсутствия. Потому что, конечно, отсутствие – это дискомфортно. Но, наверное, и это более или менее убедительная догадка Наны: он таким образом показывает свой проект Наркомтяжпрома. Это огромное здание, которое должны были построить вместо ГУМа. А ГУМ должны были снести и напротив Кремля возвести монструозное сооружение. Но у него эта постройка тем не менее изящно выглядела. Что же надо было делать с фотографией? Она присутствует как раз в той зоне, которая совершенно недоступна взгляду зрителей, она просто в невидимой зоне находится. Там же присутствуют и актеры, которых снимает камера. И в какой-то момент она фиксируется на этой фотографии, присутствующей в спектакле на экране.

Спектакль «Кантград» *Фотограф Елена Сычева*

Скорее всего, Мельников кому-то из своих друзей показывает проект Наркомтяжпрома. На обороте фотографии написано: «Дядя Костя Мельников». Но я думаю, что это уже позже его племянницы подписали, когда работали с его архивом.

Концепция отсутствия и следов, казалось бы, предполагает только работу с прошлым. Но мне стало очень интересно наложить ее, напялить практически на любую работу с сегодняшней реальностью. Как известно, нет никакого настоящего. Все было уже вчера, позавчера или позапозавчера. И имеет шанс на забвение. Как все мы. И, безусловно, оставляет или часто не оставляет следов. В таком случае мы эти следы сами и создаем. То есть берем интервью у человека о том, как он сделал, например, каминг-аут. И, возможно, не возьми мы у него интервью, он бы об этом никогда никому не поведал. Работая с любым материалом, ты все время ищешь объем. И он как раз достигается тем, что мы понимаем: чего-то нет. Наша задача – создать такое ощущение. Потому что история – это достаточно плоскостная вещь, и, например, тридцать интервью с гомосексуалами, в общем, не дают никакого объема. Главная фигура для них – мать. Но этой фигурой умолчания становится общество. Интересно, что когда я выпустила спектакль «Выйти из шкафа», то Михаил Юрьевич Угаров, Александр Вартанов и другие говорили: «Настя, зачем тебе нужны вот эти интервью?..» Там есть достаточно мощная история двух гомосексуалов, у которых романтические отношения, в общем, полновесная мелодрама на двух героев. Но мы, до того как с ними встретились, взяли интервью у сорока человек, которые рассказывали как раз о том, что в нашей стране каминг-аут делать не стоит, о том, что «мои родители пожилые, я не хочу, чтобы у них был инфаркт». И мы это все включили в спектакль. Некоторое время я боролась с советчиками, которые предлагали мне все выбросить, кроме этих двух парней, что тогда это будет классная



Спектакль «Кантград» *Фотограф Максим Ли*

вещичка. Но объем этой вещи придают все, казалось бы, ненужные интервью.

Расскажу о работе в Российской государственной библиотеке имени Ленина в Библионочь в читальном зале № 1 для профессоров и докторов наук. Мы хотели создать слепок бытия этого зала. В жанре site-specific. Мы, например, договорились с библиотекой, что нам дадут все книги, которые затребованы в какой-то день и сейчас будут выданы, и мы сфоткали случайные страницы. Потом пришла наша команда и сделала перформанс. Артисты зачитывали фрагменты этих случайно сфотографированных страниц – так мы создали след бытования в этом зале. Работа называлась «Часы проветривания». Она специально смонтирована и выложена в YouTube.

Нана Гринштейн. Мы сфотографировали порядка ста, а может быть, больше книг и от пяти до двадцати страниц из каждой. Страниц, когда мне их распечатали и привезли, оказалось больше восьмисот. Как сделать пьесу? Я разложила это все по квартире, систематизировала по книгам. Выбирала произвольно в быстром движении, это был пластический этюд: я прыгала и складывала страницы. Иногда помечала маркером чуть ли не с середины слова какие-то фрагменты. И это была профанация работы драматурга. Но очень интересный драматургический опыт. Потому что он был спонтанным. И привел к созданию «слепка момента» – этих двух или трех часов, которые я провела в таком странном действии, завершившемся внезапным выхлопом.

Анастасия Патлай. Есть поклонники, которые говорят: «Повторите!» Но это неповторимо. (*Смеется*.)

Нана Гринштейн. И еще: это действительно работа детектива. То есть мы расследуем некое дело, некий кейс. Но если детектив, в общем-то, рассчитывает на успех, на то, что найдет убийцу, то в нашем случае это работа абсолютно лишена какой-либо надежды на успех в смысле

нахождения истины. Такой цели у нас нет. Можно сказать, что в этом смысле документальный театр – это субъект, который все время терпит поражение перед объектом истории, если, например, говорить об исторических проектах. Но терпит его очень красиво. Наша цель – потерпеть поражение и признаться в том, что мы только про наше незнание и свидетельствуем.

Анастасия Патлай. Важно, что часто мы отказываемся от самых, казалось бы, козырных сюжетов. Например, от сюжета про любовь в спектакле «Милосердие». Но он бы тектонический сдвиг сделал в спектакле. Он там совершенно не нужен.

Нана Гринштейн. Для меня важен вопрос: на что я себе даю право? Говоря об отсутствии, мы действительно подразумеваем, что на этом месте, грубо говоря, не вакуум, на нем что-то могло быть. Когда же говорю о пустоте, это только пустота и это вакуум. Если я буду представлять себе, что это отсутствие есть действительная пустота и на этом поле я могу делать все что угодно, то я себя чувствую гораздо более свободной. Как пример могу привести появление анахронизмов в «Милосердии». Это тоже было довольно спонтанное решение – использовать их. Я помню момент, когда вдруг поняла, что это пригодится, и позвонила нашему товарищу, актеру Рафаэлю Дурнояну: «Перескажи мне историю, которая произошла с тобой на прайде в Стокгольме, про девочку, которая сказала, что лучше называть ее “человек”». Я чувствовала, что в спектакле должен быть этот фрагмент.

Анастасия Патлай. Надо сказать, что политически интересно работать с отсутствием. Особенно когда мы работаем с исторической травмой. А пустота – это скорее театральный сценический ресурс. Например, в том же «Милосердии» есть трехминутный фрагмент, когда ничего не происходит. У меня физиологическая потребность в таких пустотах. В «Мельникове…» есть тоже один такой момент. Потому что у меня иногда появляется физическое ощущение насилия текста надо мной. И поэтому мне хочется минуты тишины, и это очень эгоцентричное желание. Но есть и ощущение, что зрители в эти минуты страдают. В спектакле «Вне театра»[3] был фрагмент, где в течение нескольких минут актеры жевали жвачку. Это придумал композитор Митя Власик. Я была невероятно счастлива, а зрители начинали смеяться, или уходить, или разговаривать и спрашивать: «Что это значит?» Они все время хотят понять, что значит молчание. А оно ничего не значит, кроме пустоты, которой надо уметь насладиться. ◆

3. «Вне театра // А что если я не буду…» (2015) – спектакль «Театра.doc», режиссер Анастасия Патлай. – *Прим. ред.*

Кристина Матвиенко

ПЕРФОРМАНСЫ НАСИЛИЯ

«Игрушки»
Концепция и текст: Сигна Кёстлер
Режиссура: Сигна Кёстлер, Артур Кёстлер
Сценография и костюмы: Сигна Кёстлер совместно с Амандой Бабаей Виейра и Лоренцом Феттером
Звуковое, медиа и техническое сопровождение: Артур Кёстлер, Саймон Салем Мюллер
Команда спектакля: Аманда Бабаей Виейра, Анна Баркалова, Дари Боронкинова, Андрей Васильев, Лариса Венедиктова, Мария Галочкина, Елена Горлатова, Артур Кёстлер, Сигна Кёстлер, Анастасия Ковальчук, Александра Колосовская, Ксения Комоза, Александра Краева, Иван Куркин, Роман Михащук, Салем Саймон Мюллер, Ксения Нефёдова, Алина Нечепуренко, Мария Пономарёва, Мария Пуссер, Дарья Седова, Микк Симер, Лиза Терина, Лоренц Феттер, Мария Хромова, Юлия Черных, Дарья Шакурова, Карина Щербакова
SIGNA, фестиваль «Новый Европейский театр», Санкт-Петербург
2019

«Игрушки» датской художницы Сигны Кёстлер (SIGNA – ее с мужем Артуром датско-австрийская компания) жили три недели, с конца ноября по середину декабря 2019 года, на территории петербургского Музея стрит-арта, в одном из цехов действующего Завода слоистых пластиков. «Жили», а не показывались – именно так правильно говорить о проекте, участники которого не выходили из определенного им пространства несколько месяцев подготовки и публичного представления. Зрители же, приглашенные «в гости», вынуждены были пережить странный опыт в промежутке между искусством и реальностью.

По истечении срока фестивальных показов проект был уничтожен. Сигна Кёстлер (Соренсен по первой фамилии) не делает переносов и повторов; все ее предыдущие инсталляции тоже всегда были вписаны в конкретное, желательно заброшенное или руинированное место и связаны с контекстом живущих в нем людей. Nika is dead в 2002-м в Копенгагене, двухмесячное «Сало» по Пазолини в 2010-м, Das ehemalige Haus в 2011-м на Зальцбургском фестивале, в 2016-м – «Мы собаки» на Винер Фествохен. Во всех своих сочинениях художница исследует насилие и смерть, используя насилие как художественную краску. Но важна не бросающаяся в глаза актуальная повестка ее проектов, а их противоречивый «формат», отвечающий одному из главных трендов современного искусства – стремлению «спектакля» стать местом встречи, на территории которого происходит совместная выработка смыслов. Эти смыслы, а точнее, впечатления, оказались крайне противоречивыми: реакция на «Игрушки», показанные в Петербурге, колебалась в диапазоне от

этического неприятия и/или эстетического недоверия до нескрываемого удовольствия.

Два раза в день в одном из цехов Завода слоистых пластиков, находящегося на окраине Большой Охты, собирались зрители – не больше тридцати человек. На четыре часа они погружались в жизнь девяти «домов», в каждом из которых находились две или три девочки. Зрителей разбирали по «домам» восемнадцать девушек, одетых в грязноватые, кое-где порванные нарядные платья, белые чулки и тапки. Выбирая конкретного человека, они глядели ему преданно в глаза и в знак признания вешали на шею ленту, похожую на ту, что носят выпускники. Потом брали за руку и вели к себе в бедные каморки, где было угощение в виде водки, сливочной помадки, супа и чая, конфорочные плитки, сухари в подвешенных к крючкам сетках и календари с собачками на бетонных стенах.

Сеть «домов», попасть в которые можно было, только протиснувшись или сильно нагнувшись, связывала общая зала. Посреди нее, на замусоленном топчане, в белом пеньюаре лежала измученная болезнью Леди. Игравшая хозяйку девочек Сигна Кёстнер рассказала через переводчика, одного из двенадцати надсмотрщиков отряда в униформе Stuff, предысторию. Легенда такая: свои последние дни смертельно больная Леди, дочь богатого австрийца, решила в память о своей русской матери провести в России в компании с девочками, взятыми ею из интернатов. Все вместе они живут в пронумерованных «домах» и сражаются друг с другом в череде испытаний, победа в которых гарантирует ту или иную долю наследства Леди. Для зрителей четыре часа пребывания внутри проекта делились между наблюдением за «челленджами» и бытовой жизнью внутри каморок, обитательницы которых, угощая тебя супом и водкой, рассказывали о своих прошлых и нынешних бедах и страхах.

Иногда страхи материализовывались: то вышагивающей по залу коротко стриженной андрогинной женщиной по кличке Один (украинский перформер Лариса Венедиктова), то заглядывающим в каморку мохнатым чудищем Зверь, то представителями Stuff, жестко контролирующими порядок. Словом, это иммерсивный квест со строгими правилами, которые имеют твердое и естественное внутреннее обоснование: дисциплинарный режим, свидетелями и отчасти жертвами которого становятся и участницы, и зрители «Игрушек», родом из реальности, а не театральной игры. Стратегия и тактика ограничений отсылает к порядкам, заведенным внутри учреждений типа интернатов, детских домов, психдиспансеров и тюрем. Этот очевидный референс выводит проект SIGNA в поле социально-критического искусства сразу и бесповоротно, но не оставляет его только там.

Девочки в несвежих белых платьицах и сползающих чулках, девочки с именами Бриз, Старлайт, Маффин и Пичи, девочки, живущие в страхе и привычной, уютной грязи, взяты прямиком

«Игрушки», режиссеры Сигна Кёстлер, Артур Кёстлер

«Игрушки»

из интернатских или домашних ужасов, редко, но метко становящихся достоянием гласности. Собранный из вторсырья, пахнущий бедностью антураж намекает на тайну, свойственную жизни людей в любых закрытых учреждениях или приватных пространствах. Качествами, характерными для потенциальных детдомовок, обладают и героини – наивные и искушенные, испуганные и агрессивные одновременно. Со своими гостями они обращаются угодливо и искренне: так, как разработано в сценарии и додумано уже самими артистками, на откуп которым была отдана эта история. Если верить интервью с перформерами, то подробности жизни своих персонажей они придумывали самостоятельно.

Интересными оказываются не истории, слишком типические и узнаваемые («папа продал меня за долги в восемнадцать лет…»): в них героини закатаны, как в бетон, жестко и без вариаций. Куда больше волнует живой и наивный контакт девочек со зрителями – своей непредсказуемостью и беззащитностью, готовностью обидеться и непосредственной близостью от сидящего на их замызганном диванчике посетителя, словом, теми обстоятельствами, в которых по доброй воле трудно оказаться, но, возможно, хочется. И Сигна Кёстнер обустроила условия, в которых в каждом зрителе проснулось и самое благородное, и самое гадкое.

О таком формате Николя Буррио пишет как о режиме интенсивной встречи, порождающем соответствующие художественные практики: объектом исследования в данном случае становятся интерсубъектные отношения, а основной темой – бытие-вместе, коллективная выработка смысла. В «Игрушках» пространство и совместно проведенные четыре часа, в течение которых с тобой как со зрителем и с твоими «подопечными»-актрисами делают, по сути, что хотят, активируют разные зоны психического, социального, политического и эстетического. Но главное – активируют коммуникацию внутри случайно образованных мини-групп.

Кого-то из зрителей, а среди них было много профессиональных критиков и художников, перформанс Сигны Кёстнер возмутил невозможностью вмешаться в насильственные действия по отношению к девочкам, кого-то – чаще критиков – имитационным характером действия, кого-то очаровал эксгибиционизмом. Неизменно одно – внутри каждого «домика» завязалась неприятная или чарующая, но коммуникация. Буррио полагает, что в такого рода «реляционных проектах» заложена возможность эмансипировать общество. «Игрушки» не впрямую, хотя откровенно и порой неполиткорректно, но создали поле неприятного и необходимого разговора – в нем не получается быть наблюдателем, можно быть только участником или нарушителем конвенции. Иначе говоря, проект Кёстнер стоит в ряду других осуществляемых на территории современного искусства и называемых реляционными. Отличие в том, что, как и любой театр, «Игрушки» имеют ограничение во времени и даже в пространстве.

И зритель вынужден участвовать в этом производстве отношений, даже если ему не очень нравится происходящее. «Игрушки» подходят под определение, данное Буррио, – перед нами «блок аффектов и перцептов», построенный на живом, реактивном присутствии «бедных людей» в сетке строго определенного иммерсивного квеста. Неудивительно, что спектр действия проекта гораздо шире и интереснее, чем у квеста, и он выходит за пределы энтертейнмента, щекочущего нервы.

Когда в тесной каморке на диване сидит послушная и испуганная девочка в помятом платье и ее лапает «папочка», которого надо утешить, присутствующие здесь же гости-зрители испытывают самые разные чувства. Это и есть ситуация, искусственно созданная провокация, которая проявляет, как на негативе, все затемнения и скрытые «поры» реальности. То же самое происходит во время хореографических турниров, которые проходят девочки, или боев в купальниках, которые вымазанные маслом героини осуществляют на глазах у больной Леди, или ритуала мнимых похорон, когда каждый «дом» должен выслужиться перед «покойницей». По истечении четырех часов зритель (или участник?), пропитавшись запахом горохового супа и психическими вибрациями, которые источают девочки, изголодавшись и элементарно устав от пребывания в бетонных джунглях Завода пластиков, хочет выбраться отсюда. Или освободиться. Или забыть. Или вернуться – как некоторые из поклонников «Игрушек», которые, столкнувшись с искусственной жизнью, не могут забыть ее вкус и запах. ◆

ПЕРСПЕКТИВЫ ТУПИКА

В ноябре 2019 года в Центре имени Вс.Мейерхольда прошла конференция «Документальный театр: деколониальный поворот». Ее «круглый стол» назывался «Доктеатр: что больше нельзя?». Участники — критики и кураторы Анна Банасюкевич, Ильмира Болотян, Елизавета Спиваковская, Ольга Тараканова, драматурги Полина Бородина, Саша Денисова, Михаил Дурненков, режиссеры Руслан Маликов, Андрей Стадников, Варвара Фаэр. Модератор — Елена Ковальская.

Елена Ковальская. На нашей трехдневной конференции выступали и практики, и теоретики – они пытались отрефлексировать двадцатилетнюю историю документального театра в России, рассматривая разные его аспекты, историю и перспективы. Сегодня мы позвали тех, кто имеет прямое отношение к документальному театру, чтобы задать вопрос: как вы себя «отстраиваете» от доктеатра? Я попрошу участников ответить еще на два вопроса: существует ли тупик, с которым вы, возможно, столкнулись и который не дает двигаться в этом направлении дальше? Какие перспективы вы видите для себя?

Ольга Тараканова. Несколько лет я занималась театральной критикой, но за последний год стала практиком: в Центре Мейерхольда мы выпустили спектакли Locker Room Talk и «Кариес капитализма». В первом случае пьеса представляет собой каталог сексистских высказываний британских мужчин, в другом – наш собственный опыт на тему о специфических условиях труда в театральных индустриях.

Нам было интересно делать доктеатр, который не просто пользуется привычным методом вербатима, но берет его как отправную точку, а дальше

работает с другими медиумами. Например, как это делает документальная хореография, которую придумали в своих лабораториях Настя Прошутинская и Настя Патлай. То есть документом может быть не только текст, но и тело, запечатленные на фото позы, телесные опыты и реакции, порожденные тем фактом, что мы все тревожимся. Как это выражается в теле? Про это есть сцена в «Кариесе капитализма».

С чем мы спорили с традиционным вербатимом? Мы хотели поговорить не о других, а о себе. Я, Ада Мухина и в меньшей степени Даша Юрийчук, которая пришла из современного танца, где док не так отрефлексирован, спорили с традицией дока работать от лица других людей. То есть документалисты приходят в некую чуждую им группу и общаются с ней, применяя к ее участникам метод доктеатра. Потом из этого компонуют материал, который презентует или эту группу, или опыт общения с ней. В любом случае это рассказ не о себе. Мы решили, что важно говорить о своих проблемах и опыте – это автофикшн и попытка признать, что есть проблемы не только у далеких от нас групп, но и у нас самих. Иногда казалось, что наша группа слишком маленькая, чтобы говорить о капитализме с помощью рассказа об условиях труда художников. Но на самом деле эта малая часть встроена в капиталистическую систему, и это происходит не только с художниками. И все же я беспокоюсь – ведь на спектакль приходят зрители и они могут нас упрекнуть в излишнем эго.

Еще одной частью наших докпроектов был метод создания – не режиссерский, а совместный, то есть все художественные решения принимались путем долгих обсуждений. Документация процесса – это настолько мучительно и долго и убивает время, которое можно было потратить на изучение самих себя и мира вокруг. Не уверена, что это интересно.

Елена Ковальская. Рассказ о том, как команда не сговорилась, сегодня тоже важен. Может, способ создания работы и является ее содержанием?

Ольга Тараканова. Люди умеют договариваться. И у нас не было предопределенного и закрепленного расклада по ролям. Но этот способ работает, если вы знаете, что вы вместе на один раз. Если б вы знали, что вы вместе навсегда, по-другому друг к другу относились бы.

Елизавета Спиваковская. Когда Зара Абдуллаева в своем докладе[1] говорила про Волкострелова, я думала про спектакль «1968: Новый мир», сделанный нашей «Группой юбилейного года» в Театре на Таганке. Я до сих пор очень часто обращаюсь к тому опыту, потому что присутствовала при всем процессе и это была инициация. Но тем не менее для меня там были открыты важные вещи – ведь я тогда первый раз пришла из сферы критики к практикам. Когда я думаю, как работать с донорами, я апеллирую к «Репетиции оркестра» Андрея Стадникова. Там мы находились в замкнутом пространстве и вынуждены были делать спектакль про людей, находясь с ними рядом. У нас не было возможности отойти и посмотреть на них со стороны. Хотя мы и говорили, что пришли посмотреть именно со стороны.

1. Речь идет о докладе Зары Абдуллаевой «Постдок, том второй» на этой конференции. – *Прим. ред.*

Сегодня кажется, что на Таганке не осталось следов от «Группы юбилейного года», как будто ничего не произошло. А каким образом остановка на год изменила ситуацию в театре? Этот опыт до сих пор трудно трактовать: нам он кажется важным, профессиональное сообщество к нему обращается, а в масштабе театра я сомневаюсь в значении проекта. Хотя, если говорить об опыте, который переживают участники, там были актеры, жизнь которых изменилась после проекта.

Андрей Стадников. Может, я перенасытился доком после спектакля «Родина», в котором выступил драматургом. Хотя это не совсем докпьеса – она не избавлена от моей собственной оценки конкретного исторического периода. Я хотел написать пьесу о большевистской партии, она получилась субъективной – мне говорили, что это троцкистский спектакль, и это мнение не лишено основания. Это и есть мой тупик: ты не можешь лишить документ личной оценки. Все равно Сталин плохой.

Елена Ковальская. Может, проблема в Сталине?

Смех в зале.

Андрей Стадников. Возможно. Но все равно пафос «Родины» в том, чтобы восстановить историческую справедливость и заполнить пробел, дыру в истории. В зале на «Родине» был историк, и он спросил меня, буду ли я делать такие же спектакли про вторую мировую войну или про революцию. Я сказал, что пока исчерпал себя.

Но я не думаю про тупик. И не думаю, занимаюсь я доктеатром или нет. Я не знаю больше, как еще использовать документ. И дальше у меня все меньше соприкосновений с докметодом. Хотя мне такое периодически предлагают. Правда, в следующей моей пьесе опять есть докматериалы, связанные с Лениным, но там есть идея представить документ не только как текст, но как-то еще. Преобразовать текст и сделать с документом что-то в плане формы. Это будет совсем рваный коллаж, лишенный сюжета.

Елена Ковальская. В 2002 году Варвара Фаэр вместе с Михаилом Угаровым ездила в колонию и сделала спектакли о женщинах-заключенных. Тогда сам факт выведения таких героев на сцене вызывал скандал в зале. Зрители возмущались и делали вид, что есть «прозрачные» люди, которых мы не видим и не желаем видеть.

Варвара Фаэр. Я снова занимаюсь зоной. Это такой мой жизненный ритм, видимо. Мое наблюдение за доктеатром: в нем и раньше, и сейчас существует проблема сюжета. Сюжет чрезвычайно сложно раздобыть, а придумать его драматург не может, потому что работает с реальным. Мы видим смонтированные монологи с интересными словесными поворотами, но сводящиеся к болтовне на стуле. Меня это не устраивает. Чтобы добыть сюжет, нужен колоссальный ресурс времени, энергии и терпения. Чтобы он произошел, нужно его дождаться.

Вот пример. Марина Клещ захотела сделать докспектакль про женщин, получивших большие сроки. Когда эти интервью играли

«Болотное дело», режиссер Анастасия Патлай. «Театр.doc»

прекрасные артистки, я поймала себя на том, что это хорошая школа для артистов, но мне уже неинтересная. Тогда мы переформатировали проект и привели реальных зэков – мошенницу, торговку-рецидивистку наркотиками, киллера и Марину. Какие могут быть актеры, думаешь ты, глядя на них?

Мы исходим из реальных биографий, но занимаемся с ними всякими игровыми вещами. Проект «Адаптация» задуман как обучающий – у нас будет спектакль, но цель другая – заниматься людьми, которыми никто не занимается, поэтому они все время возвращаются в тюрьму.

Что касается перспектив, мне перестало быть интересным наблюдать за тем, как кто-то переживает приключение, или участвовать в квесте с безопасным вариантом приключения. Меня интересует плавание с опасными людьми и подлинное приключение, когда зритель и актер не совсем знают, что произойдет – возможно, что-то непредсказуемое.

Елена Ковальская. Руслан, какие у тебя были три главных проекта? И где ты сейчас?

Руслан Маликов. Была «Большая жрачка» с сопутствующими проектами, в которых мы все тогда варились: «Песни народов» и прочее. Потом «Манагер», потому что это было реальное исследование с задачами понять, что такое менеджеры и как они выживают. Потом была волна свидетельского театра: «Прикасаемые», проект с героиновыми наркоманами, когда исчезал кто-то из участников и мы не знали, в какой момент нам придется привлекать актера. Это все из разряда театра как чистого транслятора и невлияния. Но можно сделать и другой шаг – в сторону «нужного театра», как говорит Ксения Перетрухина. То есть театра, который реально помогает чему-то и влияет на процесс.

Елена Ковальская. Почему ты думаешь, что можешь влиять?

«Декалог», режиссер Саша Денисова. Филиал Театра имени Владимира Маяковского

Руслан Маликов. Потому что я беру ответственность за что-то. Исследование – вещь, которая помогает хотя бы избежать чего-то плохого.

Тупик – это когда заводишь ногу, чтоб перейти на следующую ступеньку, то есть признак того, что ты выйдешь на другой этап. И мне кажется логичным, проходя определенный путь, двигаться дальше. Бездействие доктекста, вечный монолог, в котором надо выискивать, чем держать зрителя, попытка баланса позиций, как в спектакле «Сентябрь.doc», решение взять на себя ответственность судить, как в спектакле «1.18», – все это мы прошли. Теперь можно позволить себе повлиять на ситуацию.

Елена Ковальская. Ильмира, ты какое-то время была нашим наблюдателем, потом стала сама заниматься проектами. Что ты видишь в сегодняшнем доке или в том, что мы называли доком двадцать лет назад?

Ильмира Болотян. Есть большой тупик в исследовании этого широкого направления. Недаром драматург Слава Дурненков говорил, что мы рассматриваем себя, как микробов. И он прав: наш способ исследования похож на этнографию, которая раскладывает по ячейкам: вот есть Варвара, вот Маликов, вот Дурненков, можно их описать. Сейчас мы не можем просто рассматривать кого-то, как микробов. Есть куда-то несущаяся толпа, к которой я могу только пристроиться рядом и что-то описывать. Сам доктеатр и диктует язык его описания. В этом смысле мы имеем дело с реализацией постструктуралистского метода: то есть когда мы берем и показываем зрителю все точки зрения, но одновременно и все пустоты, он сам решает вопрос заполнения пустых пятен.

Мне интересно заниматься практикой, потому что исследовать все это – тяжелый труд. Более того, никто нормально не документирует свои проекты. Как это все сохранять? Мне это интересно. Ходить за

всеми с диктофонами и делать поствербатим, как Таня Могилевская? Остаются ведь только обрывки, в лучшем случае афишки и тексты.

В моих партиципаторных проектах много документального; другое дело, что я создаю из этого не театр, а выставки. В партиципаторных проектах огромная часть тонет где-то в истории, о которой, может быть, никто не узнает.

Руслан Маликов. Все прекрасно документируется. Проблема только в привычке к накоплению документации, но это должно быть как навык: поел – помыл посуду.

Михаил Дурненков. Может, это время такое? Сегодня же как: проект прошел, сгорел – и всё, нет проекта.

Я каждый год делаю проекты, в которых так или иначе использую документальные материалы. И для меня важна проблема интерпретации документа, которая, впрочем, всегда была актуальной. Даже если документ просто положить на сцену и уйти, в ту секунду, когда загорится свет, начинается интерпретация. Это такая игра для документалиста – придумать бег за собственной тенью, ноль нуля позиции, чтобы отрефлексировать интерпретацию.

Тупик же мой личный вот в чем – когда доктеатр появился, он был в оппозиции, он был антитеатр, который вакуумным методом присасывал к себе идеологию. Возле него хотелось быть, потому что ты делал революцию. Сегодня эта оппозиция разрушилась, доктеатр перестал быть идеологической вещью, а стал просто инструментом создания театра. Современный театр – это автомобиль с открытым капотом, через который ты видишь, как он устроен и какие докразработки в нем есть. В начале было важно сказать, что перед тобой документальный спектакль, сейчас видишь сам, где и как этот документ используется.

Елена Ковальская. В первых вербатимных спектаклях способ существования артистов интересовал нас больше, чем способ работы. Это потом мы поняли, что на самом деле вводили в культуру людей, исключенных из нее. А сегодня как?

Михаил Дурненков. Сегодня эти доктехнологии расщепились на четыреста механизмов, которые существуют отдельно, и я их использую по необходимости, уже не задумываясь, документально я делаю или нет. Мне жаль, что я больше не могу придумать революцию.

Елена Ковальская. Саша Денисова сделала много городских вербатимов, где брали интервью и из них монтировали спектакль. Работала она с доком и игровыми методами. Саша, расскажи, что сегодня для тебя актуально в связи с доктеатром.

Саша Денисова. У меня открылось второе дыхание. *(Смех в зале.)* Сначала я делала региональные проекты, и это было продуктивно, – о той эпохе я вспоминаю с большой нежностью. Мы ведь думали, что изменим жизнь в городах. Оказалось, это не так. Дальше меня задолбал этот «театр на стульях». Но нужно помнить, что тогда в театре существовал огромный дефицит реальности и доктеатр был мощной платформой, на которой мы чувствовали себя крутыми. Сегодня мы, конечно,

«вчерашки» рядом с «партиципаторными», «иммерсивными» и модными. Но невозможно же быть в состоянии уныния, поэтому я усилием воли раздула второе дыхание. *(Смех в зале.)*

Сначала я пыталась делать свидетельские спектакли – в ЦИМе через «кружки»; мы тогда свято верили, что свидетельский текст, попав на сцену, может обогатиться перформативными практиками. Исключительно этим путем мне теперь идти неинтересно.

На этом двенадцатилетнем цикле я встретилась сама с собой.

Я по-разному скрещивала докпрактики с игровыми, но нельзя повторять себя бесконечно. Поэтому, попробовав разное, я поняла, что меня вдохновляют Мило Рау и Rimini Protokoll, которые, вальсируя разными возможностями и используя бесконечное количество инструментов, избегают тупиков. Вот и я думаю о таком сложном поиске, в котором игровой театр и док встретятся и я получу нового кентавра.

Полина Бородина. Лет восемь назад я ушла в лес по вербатимы и долго не могла вернуться. Это были вербатимы в разных городах, где ты начинаешь искать новые смыслы и выступаешь как колонизатор, то есть человек в дорогих кроссовках, который берет бесконечное количество интервью. На каком-то этапе это интересно, но оказывается ловушкой, паттерном. Однажды я брала восьмичасовое интервью у священника, и в какой-то момент он спросил: «Полечка, а сколько вы взяли интервью за сегодня?» Я говорю: «Вы третий». А он мне ответил: «Вы знаете, а я не больше трех исповедей в неделю, и у меня есть свой духовник, которому раз в месяц я все это вываливаю». И я подумала: у меня больше интервью и нет своего «вербатиста». То есть мой тупик был психологического свойства – я понабрала в себя столько чужого разного мира, что мне внутри не осталось места для себя. При этом тексты в итоге строились на плюс-минус сложном монтаже и фигне на стуле.

Потом мы использовали док для исследования эпох и личностей – но екатеринбургский спектакль «СашБаш» сняли с «Золотой маски», а про нас с Ярославой Пулинович написали, что мы пляшем на могиле, хотя это была самая альтруистичная история, за которую, кстати, я не получила никаких денег.

Потом была третья стадия моей жизни в доктеатре – «Болотное дело», когда у тебя бомбит по поводу чего-то и ты используешь доктеатр для того, чтобы реализовать желание действовать. То есть это психотерапия: ты делаешь спектакль, чтобы закрыть свою потребность ответить на социально-политическую атаку. Но после этого у меня закрылось желание работать с такими темами. Сейчас есть «московское дело», но я не пошла бы на такую историю, потому что буду рупором, а места как для художника для меня там нет.

Доктеатр – это история про метод. Чем чаще я анализирую такие спектакли, тем больше понимаю, что для меня не так важно, назван он доком или нет. Там столько составляющих, стоит ли выдвигать на первый план именно документальность?

«Кариес капитализма», режиссер Ольга Тараканова. ЦИМ

Для меня важна этика, поэтому мне не нравится быть колонизатором в кроссовках, хищником по отношению к человеку как к документу.

Сейчас мне интересен доктеатр, из которого ушел актер. Например, аудиальная инсталляция, для которой я не клепала интервью, а других учила их брать. Была драматургом на уровне смыслов и конструкции.

Елена Ковальская. Аня, ты и критик, и куратор, где ты сегодня: в театре миметическом или свидетельском?

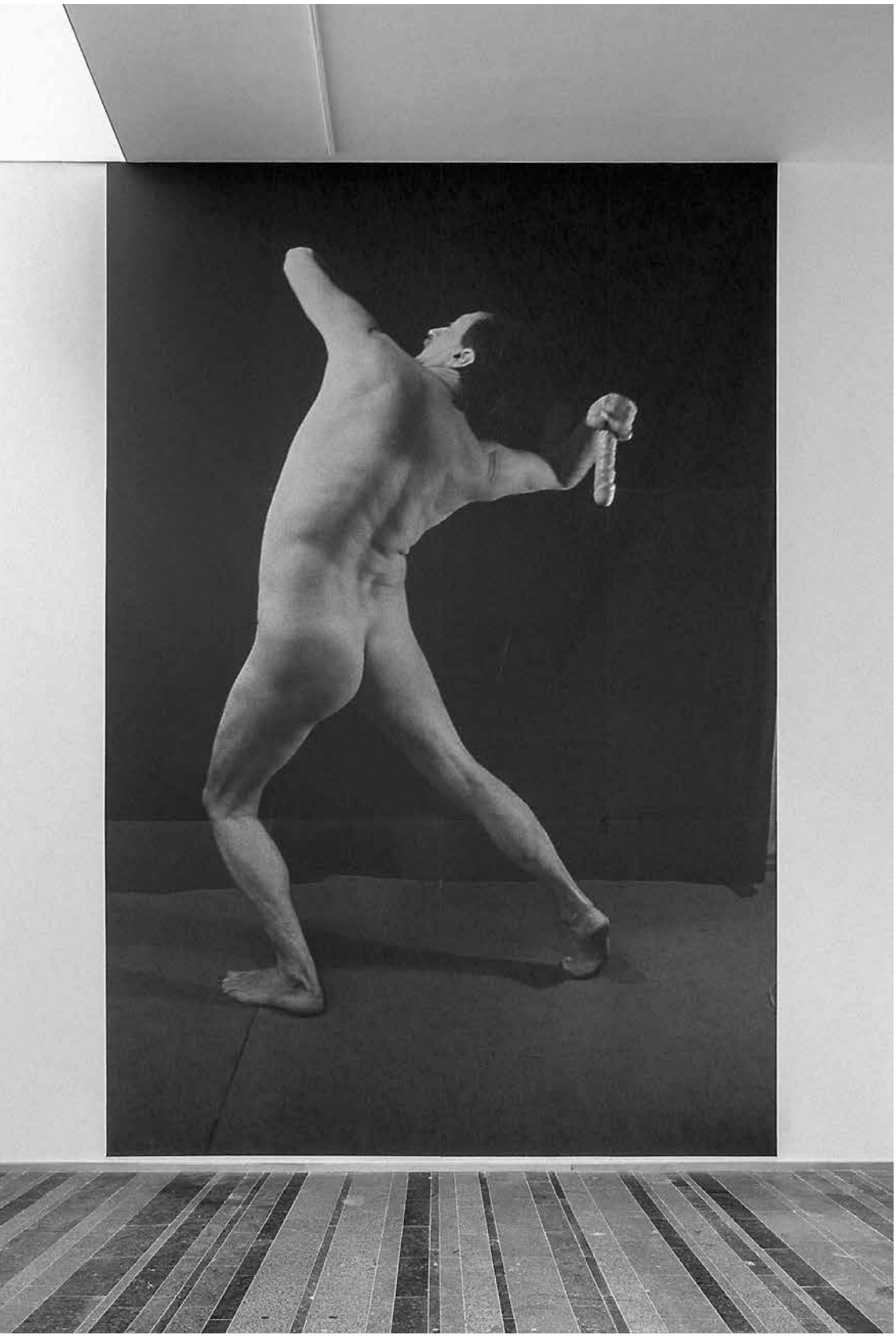
Анна Банасюкевич. Последнее мое кураторское переживание связано с докфестивалем, который я делала для Красноярской книжной ярмарки. Он был посвящен локальной истории. Я собрала программу из докспектаклей. И сейчас, слушая то, что вы говорите про тупики, я вспоминаю зрительскую реакцию на довольно конвенциональный, смешной и при этом трогательный спектакль Михаила Бычкова «День города», сделанный им в воронежском Камерном театре. С одной стороны, мне как театроведу было неловко, что артисты выходят и играют «людей». *(Смех в зале.)* Вторая же часть меня переживала, потому что в зале стояла гробовая тишина. А потом люди возмущались, зачем им такое показывать, ведь «я и сам так живу». Я это к тому, что мы лет пятнадцать-двадцать занимаемся доктеатром, но нужно помнить, что вся наша большая страна живет по-другому. Трудно это обобщать и описывать.

Михаил Дурненков. Это важная вещь: мы тут в постдоке живем, а есть еще целая страна, которая ничего не видела.

Елена Ковальская. Если вещь честно и круто сделана, без имитации, к ней не будет претензий.

Михаил Дурненков. То есть пусть зрители, которые не принимают какие-то докспектакли, горят синим пламенем?

Смех в зале. ◆



Дмитрий Десятерик

РЕАЛИСТ

Поводом для этого текста стала выставка Бориса Михайлова «Запрещенное изображение», проходившая с 28 июня по 27 декабря 2019 года в киевском PinchukArtCentre.

PinchukArtCentre, или, как его обычно называют, Центр Пинчука, – часть шестиэтажного комплекса, построенного в 1990-х напротив исторического Бессарабского рынка. Владелец Центра и его коллекции – олигарх Виктор Пинчук. Михайлова выставляли здесь с первых дней. Авторскую ретроспективу такого масштаба, впрочем, провели впервые в Украине. Экспозицию составили серии «Дневник» (1960–2015), «Красная серия» (1968–1975), «Вчерашний бутерброд» (1970–1979/2007, слайд-шоу под музыку «Пинк Флойд»), «Соц Арт» (1975–1986), «Лурики» (1976), «Соленое озеро» (1986), «Вязкость» (1982), «Неоконченная диссертация» (1984–1985), «У земли» (1991), «Я не я» (1992), «Сумерки» (1993), «Крымская графомания» (1995), Foto Zeit Salzau (1996), «История болезни» (1997–1998), «Смотри на меня, я смотрю на воду» (1999, отдельные листы), «Футбол» (одна карточка, 2003), «Искушение смертью» (2017–2019, слайд-шоу). Контекстуальное расширение – два фильма-интервью парижского документалиста Дэвида Тибула 2019 года «Чай, кофе, капучино» (короткометражный) и «Я был здесь» и групповой вернисаж наиболее известных авторов харьковской школы фотографии «Пересекая черту» за последние полвека.

Далее я буду исходить из оппозиций и внутренних мотивов, порожденных именно таким подбором работ.

←
Борис Михайлов. Из серии «Я не я». 1992

Харьков стоит на великой реке Лопань.
Харьков очень большой город.

Судите сами.

Из одного конца в другой нужно лететь самолетом 4 часа 42 минуты. Харьков в 16 раз больше Нью-Йорка, в нем проживают 200 миллионов жителей (не считая пригородов).

Каждый второй харьковчанин пишет стихи, каждый третий рисует, каждый пятый – физик, каждый шестой – стукач.

В Харькове живут и работают 2174 лауреата Нобелевской, Ленинской, Сталинской и Шевченковской премий.

В Харькове родилось 168 генералиссимусов, включая Сталина, Франко, Чан Кайши, Суворова и др.

Не всем, наверное, известно, что именно в Харькове, на Холодной горе, распяли Христа. Отсюда одинаковые начальные буквы бывшей столицы УССР и великомученика.

В Харькове производятся лучшие в мире игрушечные часы.

В Харькове насчитывается около двух фургонов для сбора мусора.

Именно харьковчане изобрели радиоактивную пыль, плашкоут для швартовки, предметы личного потребления и прочее.

В Харькове родились и продолжают рождаться крылатые слова и афоризмы, как то: «Х и П из одного гнезда», «Молодец как соленый огурец», «Уходя, гасите свет», «Храните деньги в сберегательной кассе», «Партия наши народы сплотила» и многие-многие другие.

В Харькове есть самый большой в мире искусственный курган.

В Харькове сообщают детям сведения, ненужные для полового воспитания.

Харьковчане берут в плен ежедневно 100 000 солдат противника.

99 процентов харьковчан читают с запинками[1].

Правдивейшая черта этого памфлета – мегаломания, свойственная утопии. Харьков более, чем другие города УССР, приблизился к последней, просуществовав пятнадцать лет в статусе столицы советской Украины. Коммунистический проект осуществлялся здесь с особой интенсивностью и соответствующими последствиями: архитектурно-пропагандистским размахом, всевластием спецслужб, концентрацией промышленности и обслуживающих ее вузов и НИИ, внезапными вспышками внутрикультурной фронды.

Резервации относительной свободы в брежневскую эпоху случались даже в регионах. С одной стороны, заимствованные с Запада субкультуры. Отсюда, кстати, типично тусовочная кличка Михайлова – Боб. Хиппи и рок-меломанов режим не баловал, но хотя бы не уничтожал напрямую. Наиболее трогательный зал в «Пересекая черту» – «Скрипка» (1972) Евгения Павлова, фотодокументация четырехдневной «поездки за город» – коллективного хеппенинга богемного юношества на природе, обязательными элементами которого были скрипка и общее обнажение; настоящий мини-Вудсток. Раздевались, кстати, по любому поводу, делали это, уже став взрослыми и семейными, вместе с детьми и женами, как на другой серии Павлова «Мифологии» (1988).

1. Текст художника Вагрича Бахчаняна, выходца из Харькова, написан в Вене в 1974-м; был включен в оформление выставки.

Из серии «Соц Арт». 1975–1986

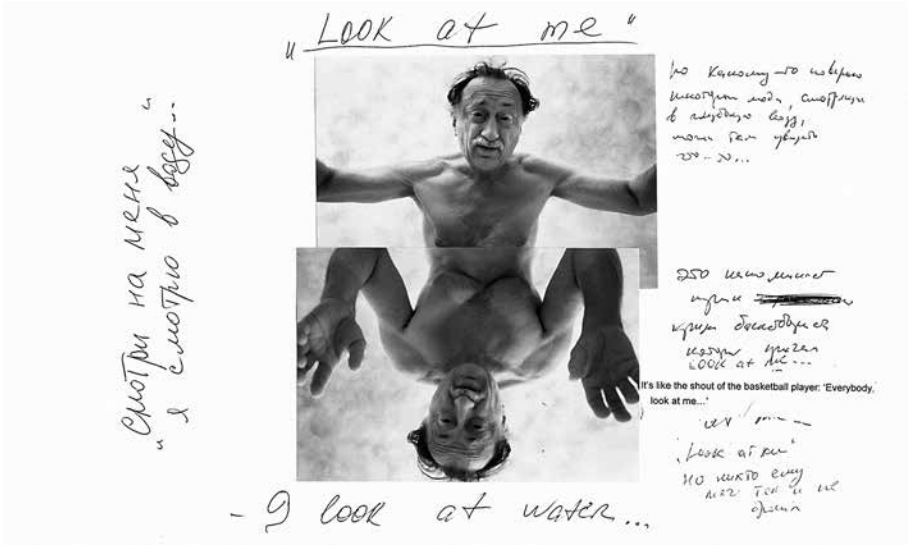
Другой способ уклонения от советского удушья проистекал из особенностей инфраструктуры. Насыщенность города институтами и заводами (на одном из которых делали знаменитые дальномерные камеры «ФЭД», скопированные с немецкой Leica), отголоски «Красного Ренессанса» 1920-х, неуничтожаемая прослойка (технической) интеллигенции не могли не привести к расцвету совершенно автономной школы фотографии. Общепринятое украшательство было им чуждо. Павлов, вместе с Михайловым, Олегом Мальованым и Александром Супруном основавший группу «Время», руководствуясь коллективным манифестом «удара» (предполагал соединение провокации и социального содержания), в 1983-м снял цикл «Психоз» в местной психиатрической лечебнице – находящихся в кататонии, связанных, в грязных постелях, с мухами на лице пациентов – кадры, нестерпимые сами по себе и отчасти откликнувшиеся в «Истории болезни». «Баня» (1972, неидеальные тела в неидеальных интерьерах) одного из патриархов школы Юрия Рупина, его же «Харьковчанка» (1977, уверенная в себе юная модница на фоне типовой девятиэтажки и казенного зеленого грузовика) – тоже «удары» своего рода. Фотографическое подполье с самого начала полагало свой вызов в социальном шоке и в телесной витальности, диссонировавших с бетонным однообразием «первой столицы».

Однако и после падения системы, после угасания старых связей и кардинального изменения ландшафта Михайлов повторяет в «Чай, кофе, капучино»: «Я не могу снимать в другом месте. Я его чувствую спиной».

ЦВЕТ

1. Красивое

Ранний период М. так или иначе выполнен в цвете, и не всегда от хорошей жизни.



Из серии «Посмотри на меня, я смотрю на воду». 1999

В те годы цветная пленка, как и соответствующие реактивы, стоила дорого. Обывателям тем не менее хотелось красоты. Экспедитор ездил по районам, собирал черно-белые фото и каждый раз возвращался другим маршрутом, чтобы не попасться – бизнес грозил тюрьмой. Заказы были разные: лысому нарастить волосы, омолодить старого, дорисовать кого-либо – и записывались кодовыми названиями. В Харькове такие фото назывались луриками. «Подлуренных» кинозвезд продавали немые в поездах дальнего следования. Размалеванные фломастерами силуэты однополчан украшали солдатские дембельские альбомы. Крашеного Сталина клеили на ветровые стекла автомобилей. Михайлов сам подрабатывал таким способом и быстро разглядел в нем самоценный метод.

«Лурики» и «Соц Арт» близки по способу производства, однако предлагают разную оптику.

«Соц Арт» – это мизансцены советских ритуалов в пространствах ликования[2]: ряд дородных гимнасток с мячами в спортзале, радостная продавщица в зимнем парке на фоне Ленина, граждане и гражданки в противогазах строем на лоне природы, первомайская демонстрация на площади. Все аккуратно раскрашено: мячи, продукты, одежда, лица. Губы Ленина на плакате и передовиков под Лениным вызывающе красные, словно для смачного поцелуя, каковые завершали официальные мероприятия, – «смертельная любовь» партийных бонз. М. переносит приемы, предназначенные для приватного развлечения, на общественное фото, которое совпадало с объектом пропаганды как таковое, – и тем самым переозначивает сам объект.

В «Луриках» изначально интимный материал подвергается колоризации ради пущего великолепия, однако тут М. вносит намеренные искажения. Пара косматых молодцев, один в розовой рубашке, другой в голубой, красуются под надписью «Дружба мужская». Благостное семейство подписано как «Фото СССР» – по сути это и есть фото всего

2. Обозначение из «Словаря терминов московской концептуальной школы». М., Ad Marginem, 1999.

СССР. Кто-то хотел запечатлеться во френче, но получил неподобающую коричневую шляпу на макушку и комичную складку на лицо, из начальника став фарсером. Морячки на красном фоне держат плюшевого мишку, «дембель» в шапке и со значками на мундире повторяет кокетливый жест барышни с соседнего фото, другой армеец показывает фотографу пластиковую куклу в платьице, суровый усач получил в соседи еще более усатого Сталина, две подруги поддерживают за руки неприветливого и, вероятно, нетрезвого спутника средь зимы, на снимке крестьянской семьи все младшие прочеркнуты по глазам красной линией – так дети могут забавы ради портить семейные альбомы, но в то же время между присутствующими устанавливается новая связь, тем более тревожная, что неочевидная. Везде обязательно скачок яркости: в одежде, фоне, цвете губ, просто нарисованный поверху, – голубой, красный, сиреневый, желтый. Большинство этих фото в оригинале также подлежало ритуалу: портреты на долгую память, всегда с сосредоточенным позированием; сообщая им жизнерадостность кича или искажая, выводя за конвенциональные рамки, М. парадоксально делает их более интимными.

2. Красное

«Красная серия» – концептуальная целостность, не исчерпываемая только советским топосом. От весов-«уточек» на базаре до пионера в спортзале под лозунгом «Кто читает – тот много знает», от «самопальной» афиши фильма «Клеопатра» в местечковом клубе до пышной одалиски на классическом ковре у реки, от нагого женского тела в гамаке до пубертатных прыщей на лице подростка, от крышки гроба на голове прохожего до солдатика с алой звездой на пилотке и розовой гвоздикой у лица – на этом антипарадном параде советское становится подпольным, равно и наоборот. «Само по себе “советское” – это поиск прекрасного, формально красивого. А другая сторона понятия – андерграунд, критическая оппозиция. И официальную, и критическую стороны я причисляю к советскому искусству»[3].

Московский соц-арт, имитировавший идеологические практики 1960–1980-х, пытался подорвать их через издевательство над каноном. М. поступает иначе: рассказывая историю конкретного цвета, протягивает колеблющуюся линию между пропагандой и неподвластной партии семантикой: «красный» еще и «красивый», и чем далее отходят коммунистические формулы, тем четче проступает антропология. Красный прошивает авторскую речь так, что советское становится анекдотом в примечаниях, но соль шутки *в другом*.

3. Обратная сторона Луны

«Вчерашний бутерброд» – серия, определяющая для становления раннего М.: «Только появилась диапозитивная пленка для слайдов, я снял, проявил, бросил на кровать, потом взял и посмотрел нечаянно две пленки. И там уже был не кадр, а некая смесь – и много удачных образов. А ведь в то время никто не делал никаких совмещений,

3. *Михайлов Борис.* Гений мест. – «Искусство кино», 2007, № 6.

соединений. Эта случайная вроде бы находка дала возможность сразу оторваться от старой эстетики. И заставила быть фотографом»[4].

Первая демонстрация наложений состоялась в форме квартирного слайд-шоу и заслужила похвалу Отара Иоселиани и Георгия Рерберга. В Центре Пинчука показ сопровождался фрагментами из самого знаменитого альбома британских рок-эстетов «Пинк Флойд» – The Dark Side of the Moon (1973).

Один душевнобольной на траве
Другой душевнобольной на траве
Они вспоминают игры, венки из ромашек и смех
Душевнобольной в холле
Толпа душевнобольных наводнила мой холл
Их сложенные лица на развороте газеты прижаты к полу
И каждый день разносчик приносит свежие выпуски
Душевнобольной у меня в голове
Душевнобольной у меня в голове
Ты поднимаешь лезвие и производишь перемены
Ты перекраиваешь меня до тех пор, пока я не выздоравливаю[5].

Здесь конфликт советского/несоветского явно не действует. Уместнее говорить о поствудстокском карнавале расширения сознания; нет особой разницы, осуществляется революция на улицах или в отдельной голове, хохочет сумасшедший на баррикаде или «в моем холле»: мир погряз в компромиссах и должен быть отринут.

«Вчерашний бутерброд» – состояние, в котором не остается ничего, кроме игры. В нем меньше иронии, чем в «Красной серии» или в «Луриках»; но и хиппистские эксперименты не исчерпывают всего показанного. Психоделической вольницей форм и ярких (как сейчас говорят, «кислотных») цветов М. осуществляет трансгрессию, присущую сюрреализму: дурно воспитанный жанр, бриколаж, шизоидное нарушение целостности тела, разнобой масштабирования, нагота, сбитая с эротического тона довольно оскорбительными совмещениями, зарисовки с той стороны «дверей восприятия». Столкнувшись не с прямым сопротивлением, а с подобным спутыванием норм, надзирающий взгляд коммунистического паноптикума сламывается в недоумении.

Как говорили хиппи, систему можно засмеять насмерть.

Михайлов смеется цветом.

ТЕЛО

4. Придурак

Наиболее пространной частью выставки стал, пожалуй, «Дневник» – подборка работ за пятьдесят пять лет, посвященная группе «Голубая лошадь». Как объяснил сам Боб, эти молодые харьковчане в конце 1950-х – начале 1960-х, поверив в хрущевскую оттепель, «любили Beatles, танцевали рок-н-ролл и мечтали о “западной свободе”… Четверо из них были осуждены и попали в тюрьму “из-за порнографии”.

4. Там же.

5. Из песни «Пинк Флойд» Brain Damage.

Из серии «Соленое озеро». 1986

В суде как одно из доказательств были представлены фотографии, на которых молодые люди на пляже в купальных костюмах позировали в “западных позах”…»[6]

Подобной «порнографии» в «Дневнике» множество, и в купальниках, и без, в том числе чета Михайловых нагишом под портретом Ленина. Собственно, заглавная страница с корявой надписью «Лошадь голубая» вмещает черно-белое ню.

В цикле множество следов тех или иных методов: раскраски, как в «Луриках»; карточки, сопровождаемые концептуальными текстами («Неоконченная диссертация»); фото танцующих пар (цикл «Танец»); фотографии демонстративно обыденные и страшноватые, наклеенные на исчерканную или смятую бумагу, так что фактура основы становится не менее заметной, чем снимок; официально-спортивные моменты, рефлексии вокруг советской фотокомпозиции; есть заборные коаны «В траве седел придурак»; есть цветные коллажи; много откровенного стёба (яркий пример – автор в коленно-локтевой позиции с пояснением: «Я встал в такую позу, чтобы мы быстрее перегнали Америку»); есть даже то, что можно назвать художественным предчувствием, – непочтительные жесты крупным планом на фоне Кремля, позже Ай Вэйвэй развлекался сходным образом, правда, в иных ландшафтах.

Сквозной герой – сам М. в обильных проявлениях, он же главный постановщик, вопреки названию умышленно нарушивший хронологию при развеске. Соответственно «Дневник» – цикл-перформатив, авторская гульба на образном просторе, спектакль одного режиссера, разбитый на множество актов-мотивов. Действо о пропаганде; о спорте; о танце; о наготе; о снеге; о детстве (фотографиями М. с ребенком «Дневник» завершается); о чудесах (размытый бросовый снимок подписан «Исус идет по воде» – вот вам фотография Бога – смешно? – но втайне хочется верить). В «Я не я», произросшем из харьковской

6. Из авторских пояснений к выставке.

«Футбол». 2003

традиции голых хеппенингов и могущем быть вписанным в «Дневник» отдельной главой, театральность эта становится бурлескной. Михайлов берет самый экзотический артефакт из нового времени – пластиковый фаллос, – чтобы на постановочных фото, застывая в подчеркнуто героичных, учебно-анатомических или кокетливых – одним словом, «культурных» позах, растрепать и отстранить само понятие «авторство»: стержень маскулинности, превращенный в имитацию, оказывается орудием вполне реального автора-мужчины, который становится моделью, но: член ненастоящий – «мужик» ненастоящий – автор ненастоящий? Но снимал ведь тоже Михайлов, эксцентрик, жаждущий «смотреть в фотоаппарат за собой» («Неоконченная диссертация»), и если зрителю здесь стыдно и неудобно, иными словами, если зритель объективирует, как и положено при старом добром патриархате, беззащитного перед ним Иного – то, возможно, ненастоящий как раз зритель.

5. Сумеречная зона

«Соленое озеро», снятое после «цветного периода» летом 1986-го на минеральном озере под Славянском – родным городом отца автора – читается как апология обыденности.

Люди на коричнево-белых, словно поблекших, состаренных фотографиях не позируют, имеют обычные тела с морщинами, складками, излишним весом. Вокруг озера – далеко не курорт – корпуса завода, железнодорожные рельсы, кирпичные заборы, решетки, лужи, мусор. В перестройку такой материал воспринимали как очередную деконструкцию официальной эстетики. Но внимательный взгляд выявляет подробности, явно превосходящие обстоятельства места и времени:

– купальник с узором в стиле Вазарели;

– странно неуместный велосипед, брошенный на забитом народом, засыпанном камнями берегу;

– рука с растопыренными пальцами, торчащая из широкой щели в бетонной трубе, на которой сидит купальщица;

– металлические зубы в улыбках пожилых товарок, погрузившихся в воду по грудь;

– разрыв между ладонями двух женщин, которые тянутся друг к другу через кромку воды;

– руки, упертые в бока буквой «Ф», у явно незнакомых друг с другом дам и маленькой девочки – кажется, что группа исполняет фигуру только им понятного танца.

Подобные акценты составляют неочевидный план значений за рамками сюжетов. То же верно и для более поздней и хмурой «У земли»; здесь явные признаки распада и печать обнищания, но фотограф все так же жаден до ранящих или бьющих в глаза бартовских punctum – струи воды из шланга в руках дворничихи, поливающей здание на харьковской улице; жеста старика, подкармливающего собаку; насмешливого взгляда прохожего, уставившегося на задницу, выпирающую из трамвайного окна; отблеска солнца на коже полуголых уличных торговцев. Вновь, как и в «Красной серии», социальное становится антропологическим. Мы смотрим на жизнь племени, только внешне похожего на нас: язык и законы, на которые опирается это сообщество, неизвестны. С помощью точечных заострений среди банального пейзажа создается ощущение тайны, узнавания-неузнавания.

В первой же большой постсоветской серии в 1993-м М. отказывается от укола punctum, этого «случая, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)»[7] в пользу узнавания, апелляции к культурной – да и исторической – памяти: «Именно благодаря studium я интересуюсь многими фотоснимками – потому ли, что воспринимаю их как политические свидетельства, потому ли, что дегустирую их как добротные исторические полотна; в этих фигурах, выражениях лица, жестах, декорациях и действиях я участвую как человек культуры (эта коннотация содержится в слове studium)»[8]. Однако «Сумерки» некомфортны. Произросшие из воспоминаний о блокадной хронике, они погружены в недобрый синеватый туман, в равномерно распределенную – в оттенках, силуэтах, лицах, движениях – тревогу; «камера у Михайлова видит неэкспрессивно. Зато ощущение паники разлито повсюду»[9]. «Сумерки» были актуальны в 1993-м, когда разные части империи кровоточили в большей или меньшей степени, отзываются они и сейчас. Война в восприятии (пост)советского человека – это длящееся настоящее, независимо от того, о какой именно войне речь. Безобидный studium оборачивается ловушкой культурного сознания. Которая в «Истории болезни» становится шокирующей.

6. Сцена

Кинематографическая целостность серий Михайлова, «подходы к репрезентации времени, сходные с движением кинопленки»[10], в «Истории

7. *Барт Ролан*. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М., «Ад Маргинем Пресс», 2011, с. 54.

8. Там же, с. 53.

9. *Абдуллаева Зара*. Зайдль. Метод. М., «Три квадрата», 2014, с. 29–30.

10. Там же, с. 32.

болезни» через пунктир аллегорий претерпевает изменение формы высказывания.

Хворая, истерзанная плоть, захламленные земли, выброшенные предметы, «неистребимая печать угрюмой жизни»[11] – ультимативное воплощение придуманного харьковчанами «удара»; но сильнее всего бьют мизансцены, напоминающие о сюжетах классической иконографии. Бродяги, позируя, повторяют сюжеты снятия с креста, благословения Марии, возвращения блудного сына.

Всматриваясь туда, куда никто не осмеливается смотреть[12], Михайлов достигает эмоционального напряжения, родственного старонидерландским полотнам. Театральность, намеченная в «Дневнике», также обретает иной уровень. Причем театр этот вполне определенный, средневековый театр смертельных грехов и искуплений, фарсов и мираклей. По сути, миракль и есть история болезни и чудесного исцеления. Место высшей силы занимает объектив, дарующий даже самым пропащим толику бессмертия: «Красота иконы в том, что ты принадлежишь ей»[13].

7. Эрос и хаос

В корпусе работ «Запрещенного изображения» «Искушение смертью» и Foto Zeit Salzau составили очевидную оппозицию.

Foto Zeit Salzau – черно-белый полиптих-ширма. Локация – приречные заросли; на центральной панели плывет лебедь, на боковых – обнаженная Виктория застывает в «лебединых» позах. Композиция сама по себе встраивается в ряд работ, заигрывающих с мифами («Мифология» Павлова), но усилие заложено большее: ироничная попытка реконструировать ауру раннего дагерротипа, еще не вполне порвавшего с живописью, воссоздать уникальность ручной работы в режиме «здесь и сейчас», или, словами Беньямина, «его уникальное бытие в том месте, в котором оно [произведение искусства] находится»[14].

«Искушение смертью», как и многие другие работы М. после начала 1980-х, – принципиальный отказ от ауры как таковой.

Это повесть о структурах и множествах. Парами идут крупные планы архитектуры; организованно движущиеся толпы; свалки; труп собаки; автор в больничной палате; жена автора там же; дерьмо; граффити о любви с двумя силуэтами; стилизованные черепа; манекены; конструкции; артефакты; урбанная сверхупорядоченность и городской хаос. Улицы не вполне очищены от людей, но «целительное отчуждение между человеком и его окружением»[15] работает в пользу детали. «Ни одно лицо не может быть сюрреалистическим в той мере, в какой им является подлинное лицо города»[16]; М. знает это лицо слишком хорошо, но отказывается от размеренного фланерства Бодлера и Беньямина. Скорее, ему близки послевоенные «психогеографы» Иван Щеглов и Ги Дебор, и квартал страха в его мегаполисе существует.

11. Там же, с. 30.

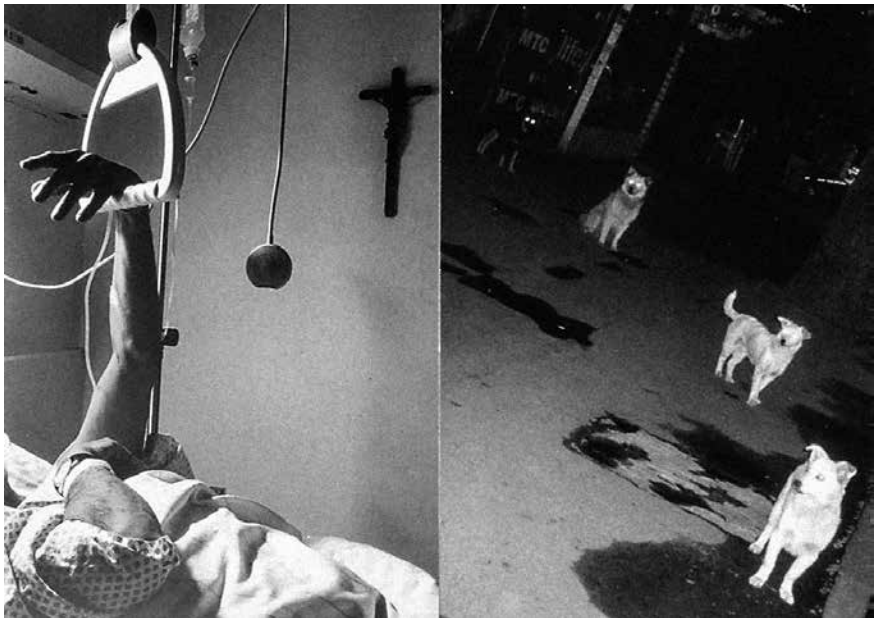
12. Там же, с. 73: «*Ульрих Зайдль*. Я в своих фильмах тоже часто обращаю камеру в самую сердцевину, туда, откуда другие режиссеры предпочитают отводить объектив, – в некую интимность. А сюда обычно заглядывать не принято… И Михайлов делает фотографии, к которым постоянно мысленно возвращаешься».

13. Из «Неоконченной диссертации».

14. *Беньямин Вальтер*. Краткая история фотографии. М., «Ад Маргинем Пресс», 2013, с. 65.

15. Там же, с. 24.

16. *Беньямин Вальтер*. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., «Симпозиум», 2004, с. 270.



Из серии «Искушение смертью». 2017–2019

Но как Foto Zeit Salzau на самом деле только играет в вещную ауру, так и «Искушение смертью» снимает угрозу своим парным аттракционом некрасивого и не всегда серьезного. Но важного. Ведь то, что нас не убивает, делает нас внимательнее.

БЫТИЕ

8. Буквы

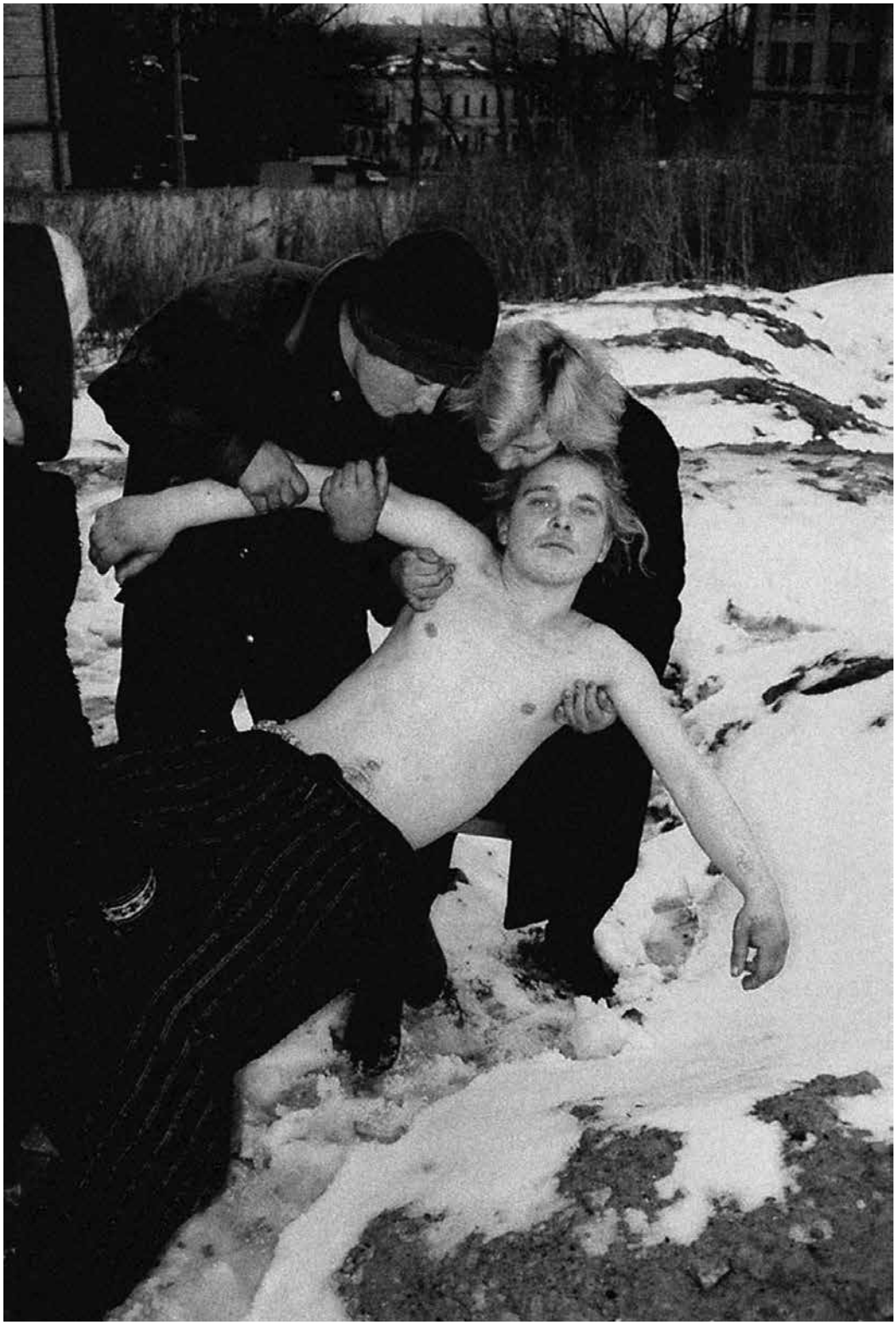
«Все меньше становится камера, возрастает ее способность создавать изображения мимолетного и тайного, шок от этих снимков застопоривает ассоциативный механизм зрителя. В этот момент включается подпись, втягивающая фотографию в процесс олитературивания всех областей жизни, без ее помощи любая фотографическая конструкция останется незавершенной. Говорят, что “неграмотным в будущем будет не тот, кто не владеет алфавитом, а тот, кто не владеет фотографией”. Но разве не следует считать неграмотным фотографа, который не может прочесть свои собственные фотографии? Не станет ли подпись существенным моментом создания фотографии?»[17]

Это предвидение Беньямина получило развитие в «Вязкости» и «Неоконченной диссертации», где «подпись» превратилась в несущий элемент композиций.

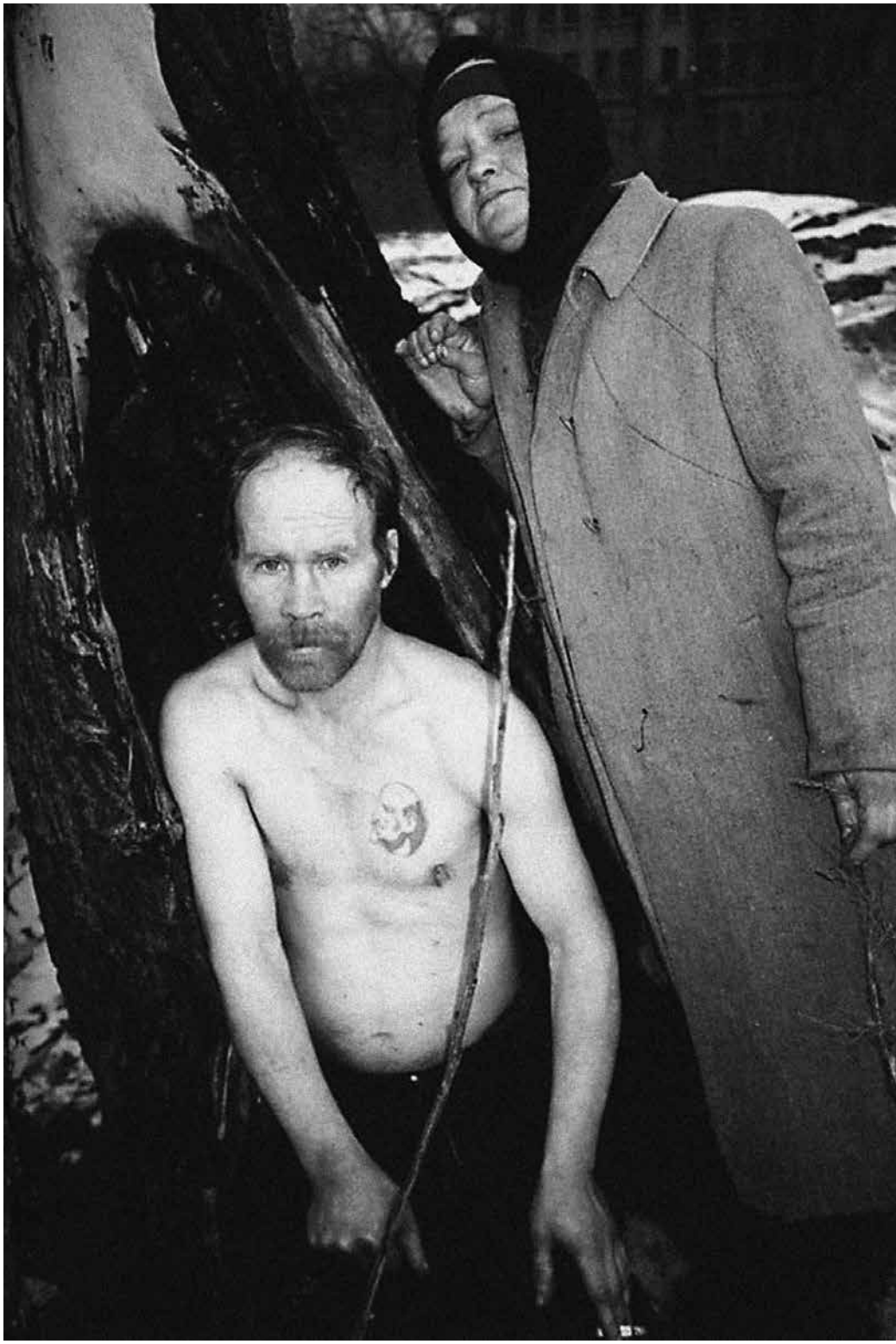
Но если «Неоконченная диссертация» отрефлексирована достаточно подробно (вновь стоит упомянуть книгу Зары Абдуллаевой «Зайдль. Метод»), то впервые представленная «Вязкость» – де-факто пролегомены к ключевой книге Михайлова – заслуживает самого пристального внимания.

«Спокойная, тихая, безликая и скучная жизнь, время глубокого политического застоя. Ничего не происходит – *но ничего и интересно*.

17. *Беньямин Вальтер*. Краткая история фотографии. Цит. изд., с. 35.



Из серии «История болезни». 1997–1998



Из серии «История болезни». 1997–1998

И фотография, которая у меня выходит, не дает ничего нового: однообразные старые изображения. *Но ничего вроде и не хочется*. Что-то принуждает писать. От безнадежности внутреннее напряжение очень сильное. Это напряжение соединяет вроде бы никакие фотографии с никакими текстами – и этим описывается общая *вязкость* окружающей жизни»[18].

По выполнению это случайные, в основном черно-белые карточки – городские пейзажи и люди. На полях – написанные вручную заметки.

Цикл начинается безобидно. «И я женился и хочу снимать красиво»: дворик в солнечный день, деревья, тень и на ней игра бликов от оконных стекол.

Следующая карточка – сгиб обернутой в фольгу трубы, красивая остроугольная тень – «Нет проблем!».

Да. Хочу снимать красиво (если получится)
вот чистая белая батарея

Как обещано – белоснежная батарея на фоне разбитой по мондриановским прямоугольникам стены.

Пафос «красивого» снижается от карточки к карточке.

«Вязкость – неточность, т.к. если бы дерево… рога были бы прямо над его головой, высказывание было бы более точным» – лысый субъект с портфелем стоит спиной к объективу у какой-то ступенчатой конструкции, дерево растет чуть дальше и слева; если бы он стоял на полметра ближе, то действительно получились бы комичные рога.

«Скучный портрет современника с кошельком» – некий дядька в кепке, пиджаке, сорочке, брюках; стертый социальный тип, который может быть кем угодно.

В профиль, напротив окна, «Илья Кабаков смотрит в пустую каструлю». Перекликается с определением пустоты, данным моделью в «Жизни мух» ровно через десять лет: «Пустота – необыкновенно активное, “отрицательное” пространство, целиком ориентированное, обращенное к наличному бытию, постоянно желающее “провалить” его в себя, высасывающее и питающееся его энергией»[19].

Автор помещает себя на страничку с собственноручно нацарапанной автобиографией, но лицо скрыто медицинской маской, а от подбородка вниз по груди целится тонкая красная полоска, напоминая анатомический шов.

Забубенный провинциальный пейзаж с невысокими домишками, антенной, вечерним небом сопровожден тревожной коллизией:

«*Киновоспоминание о медитации*

Маленький городок на Урале – Миньяр. Стоит на улице парень на одном месте, неподвижно и смотрит. Проходит корова. Он ни с того ни с сего вдруг ее бьет ногой. Она с шумом отбегает, а он потом стоит так же, неподвижно и смотрит».

«Скучный жанр»: доброжелатель в кепке что-то объясняет на залитой образцовой светотенью улице женщине в белой косынке.

18. Из авторских пояснений к «Вязкости».

19. «Словарь терминов московской концептуальной школы». М., Ad Marginem, 1999, с. 75.

Еще более скучное индустриальное нечто с проводами, арматурами и бетоном: «Вентиляционное сооружение Дома политпросвещения. Работаю при доме фотографом.

Я пишу о вязкости. Но, может быть, это мой Тупик,

Моя закованность души.

Но, может быть, все связано».

Темный мужской силуэт у заурядного сетчатого заборчика, сквозь который пробиваются цветущие кусты, пояснение: «*Благородно*. Выйти из автобуса, спокойно подождав, пока он уедет, перейти на другую сторону улицы».

Стимулом высказывания становятся обычнейшие бытовые действия, подкрашенные особой этической или эстетической значимостью.

Трехрублевая купюра, наклеенная поверх цветной карточки теннисистки: «Уже меньше чем за 3 руб. это карточку не купят».

«Вязкость: новая моя красота»: фон составляет некий бетонный ангар без окон и дверей с шиферной крышей, внизу несчастная травка, по вертикали кадр прочеркнут двумя столбами, обвитыми какими-то проводами.

Но через пару кадров «атмосферный» портрет юноши, прижавшего шляпу к уху, объяснение:

«Вязкость среды

+ фотограф не герой = 5 лет.

Нет большого желания быть на конце мира. Снимать важнейшее, наинтереснейшее, острое.

Задача – “правдивое сейчас” + не герой фотограф.

Выводят новую эстетику. И нового фотографа.

Новое красивое – культурно, хорошо, в меру, негромко, не остро, не вульгарно, не очень придуманно и др.

Остальное ~~плохо~~ не то».

Схожий комментарий под фото молодой женщины на улице: «Эти портреты в стиле “вязкость”: не в максимальных условиях, в меру, культурные, не вульгарные, не изощренные и т.д. Тип портретируемого – мы – средние. Не герои, не подонки, не красавцы, не уроды. Я – фотограф. Сейчас с людьми, которых снимаю, чаще всего здороваюсь. Не дерусь, мало пью, в далекие путешествия не хожу и т.д. Не герой, так как это и не требуется».

Край дороги, дерево, ограждение, потрескавшийся асфальт на тротуаре: «Раньше снимали прекрасные решетки Зимнего сада в Ленинграде и др. подобное. Но это интересовались ДОСТИЖЕНИЯМИ. Мне теперь интересны не достижения и не плохое, а “среднее”, “быт”, “технология”. Но независимо от себя начинаешь это еще и опоэтизировать».

Фотография женщины в ситцевом платье и платке с верхнего ракурса: «Разрешенное себе возвращение. 80–90% узнавания. Это уже много раз рисовали и фотографировали. Получается, что я стал отличником, который хорошо вызубрил чужие идеи и чувства».

«Единственное, что еще утешает меня в моем творчестве, – это вопросы, которые все чаще задают милиционеры на улице, для чего это я снимаю, “что здесь красивого”». Утешает, потому что совпадает с вопрошанием автора. При этом – лавки, какой-то стенд объявлений, урны, стены, кусок газона и ограждение на нем, внезапно поверху снимка выкрашенное красным: просили – получите.

Трамвай, двое людей на зимней улице, видны пассажиры на заднем сиденье, заснеженный пустырь со строительством на горизонте: «еще немного и каждая следующая карточка превратится в предыдущую и все замкнется в точке».

Заснеженный затоптанный тупик в частном секторе, домишки-сараи-разваленный забор, темный квадрат без снега (след от машины?):

«Черный квадрат наивной поэзии

И “здесь” – которое должно выйти в “над” высотой своего понимания, осознания и быть на равных с высоким “других”, вместо этого опять может войти в “над” не осознанием, а величиной обратной ей, и ~~боюсь~~ уже без меня».

«Вязкость» – герметичный цикл, резко отличающийся от экспериментов 1960–1970-х. Это очевидный манифест безвременья и обыденности как «новой классики», также решительное усилие порвать с замкнутым дуализмом «советского», включающим и официальное, и андерграундное искусство. Такая «скука» намного радикальнее, чем «Соц Арт» или цветастые жесты «Бутерброда».

Но это еще и о кризисе языка. Женщина смотрит вдаль вдоль рельс, сложив руки за спиной: «Это не ожидание, а “ожиданиетрамвая”» (одним словом) – попытка собрать иероглиф прямо на наших глазах. Языка недостает. Он вязнет, связан, не может выразить все, что хочет сказать «новый фотограф», фотограф-не-герой – среднее, негероическое, обычное. Вязкость – доселе неведомое агрегатное состояние языка.

Слова «новая художественность» здесь еще не сказаны, но подразумеваются, и до «все стало серым» в «Неоконченной диссертации» остается шаг.

9. Просвет

Тематика и композиция листов «Неоконченной диссертации» развивают сделанное в «Вязкости» с одним отличием: М. визуально выводит себя из игры, даже ироничность снижена до минимума (но не устранена). На фото – то же черно-белое «ничего», схваченное в 1982-м, а комментарии – попытка расширения смыслового поля настолько, насколько возможно: «Но иногда мне кажется, что я не вижу ничего, кроме смысла» или «“Пограничное со-знание”, связанное как бы с периферическим зрением (смотришь вперед (видишь главное, известное, понятное и т.д.), а видишь еще и сбоку) и фиксируешь именно это боковое (туманное, сразу неясное для чего), что и является возможностью касания неизвестного знания».

Как соединить воображение и столь конкретную вещь, как фото? Оставляя лакуны и пробелы, акцентируя странные детали, взывая к зрителю на маргиналиях. «Язык как озвученный, записанный смысл есть нечто в себе сверхчувственное, за простую чувственность постоянно перешагивающее. Язык, так представленный, в себе метафизичен»[20]; «Намеки нас подзывают. Намеки нас предостерегают. Намеки нас приближают к тому, от чего они неожиданно до нас доносятся… Слово – намек, а не знак в смысле простого обозначения»[21]. Концептуалисты, от «Коллективных действий» до «Медицинской герменевтики», настаивали на значимости категории «пустого» как потенциального богатства возможных значений. Пустотность М. иная. Его вечный вопрос: что за краем, за порядком, за знанием, за красотой, за культурой, что в воображении?

То есть вопрос о Бытии.

Строительная люлька рядом с домом, все тот же безлюдный пейзаж. Все уже есть. Все произошло. Метафора, аттракцион удалены. Нулевой уровень действия. «И чем больше удастся исключить событие из изображения, тем ближе к главному: бытиё».

Хайдеггер говорит о Бытии «в перспективе собственного его смысла, то есть его истины (просвета)»[22].

Разрыв между комментариями и карточками в «Вязкости» и еще более в «Диссертации» и есть аналог «просвета», в который вступает истина Бытия. То, к чему невозможно прийти, но можно стремиться в бесконечном приближении. В безостановочном намеке.

Накладывая и раскрашивая, сталкивая вещество бумаги и конкретность кадра, комментируя на полях и отказываясь от «события» и «красоты», иронизируя и смеясь, отдавая власть воображению и застывая в зорком оцепенении («иногда я застываю»), Михайлов делает одно.

Он – реалист.

Он *требует* невозможного. ◆

20. *Хайдеггер Мартин*. Время и бытие: Статьи и выступления. М., «Республика», 1993, с. 292.

21. Там же, с. 286.

22. Там же. с. 284.

Андрей Карташов

ДОЛГАЯ НОЧЬ В ЛИССАБОНЕ

«Виталина Варела»
Vitalina Varela
Авторы сценария Педру Кошта, Виталина Варела
Режиссер Педру Кошта
Оператор Леонарду Симойнш
В ролях: Мануэл Алмейда, Франсиску Бриту, Марина Алвиш Домингиш, Имидью Монтейру
Португалия
2019

«Виталина Варела» в производстве называлась «Дочери огня» – сейчас сложно восстановить, что это значило, в итоге автор предпочел абстрактному поэтичному заглавию совершенно конкретное – имя героини. Как и всегда, Педру Кошта постепенно расширяет микрокосм своих картин, основываясь на прежних: старик Вентура был персонажем «В комнате Ванды», а потом главным героем «Молодости на марше»; история Виталины Варелы, кратко рассказанная в фильме «Лошадь Деньги», теперь превращена в отдельную картину. В Голливуде «Виталину Варелу» назвали бы спинoффом, и действительно, мир лиссабонской бедноты, выходцев из района Фонтаньяш, о которых Кошта снимает уже больше двадцати лет, – сама себе киновселенная печального образа. Это уже настоящая мифология, в которой есть (супер)герои и злодеи, сверхъестественные существа, отважные подвиги и непреодолимые препятствия. Последних больше – таковы свойства этого странного мира.

С такого препятствия начинается сюжет (очень условный: в последних фильмах Кошты происходят события, но нет их последовательного развития). В Португалии умер муж Виталины Варелы – иммигрант из Кабо-Верде; она пыталась приехать на похороны, но посольство задержало визу, и Виталина оказывается в Лиссабоне слишком поздно. В «Лошади Деньги» мы слышали текст официального письма, которое бюрократы прислали Виталине, – тусклый канцелярит обращается жестокой поэзией, в равнодушных деепричастных оборотах проступает человеческая трагедия. В новом фильме нет и этого, здесь португальские чиновники вовсе удалены из повествования. Виталина прилетает в Лиссабон и только там узнает, что опоздала, – от

← Педру Кошта

своих соплеменниц, которые работают уборщицами в аэропорту. Как будто призрачные стражи, их темные фигуры уже стоят на летном поле, когда Виталина сходит по трапу на португальскую землю.

Как и в фильме «Лошадь Деньги», документальный материал – история Виталины и ее мужа правдивая, даже текст письма был подлинный – ведет к фантастическим подробностям. Люди здесь настоящие, но степень условности очень высока (с буквально документальным методом давно покончено – в «Виталине Вареле» есть даже сцена, снятая на зеленом экране). В объективе Кошты и глазах его героев Португалия – пространство бескрайней темноты, в котором попадаются только отдельные островки света. Посреди угрожающего мрака это редкие участки, где можно хотя бы чувствовать себя в безопасно-

«Виталина Варела», режиссер Педру Кошта

сти – ведь Виталина бесправна и максимально уязвима, – но и в них тоже живет печаль, в них тоже мерзость запустения. Вентура, который в этом фильме превратился в священника, служит в заброшенной церкви, похожей на классную комнату в сельской школе; окошко исповедальни и вовсе напоминает о тюрьме. «Из-за этой темноты я потерял веру», – говорит он Виталине.

Кошта снимает о невидимых людях, по которым скользят взглядом, не замечая, когда они моют полы в терминале аэропорта, подметают мусор на улице, складывают кирпичи на стройке. Трудовые мигранты есть в каждой из европейских метрополий, но вместе с тем их будто бы и нет – бывшие жители снесенного Фонтаньяша находятся в парадоксальном положении людей-призраков. Их мир, как мы его видим в «Виталине Вареле», словно другое, призрачное измерение реальности. Заброшенная церковь Вентуры выглядит так, будто в ней уже годы не было живой души, а тускло освещенные интерьеры, тоннели и готический черный лес похожи на декорации хоррора. Эффект

подчеркивается работой со звуком: наблюдая в кадре череду замкнутых пространств, мы все время слышим на фоне шум города за его стенами. Виталина, Вентура и все остальные существуют отдельно от внешнего мира – он всегда где-то рядом, но граница между персонажами и голосами, автомобильными гудками, шумом машин снаружи остается непроницаемой.

Сами же люди-призраки в этот раз еще молчаливее, чем в прежних фильмах Кошты. Слова по-прежнему важны – в картине есть письма, это постоянный для автора мотив; есть и поэтический отрывок, строки португальского автора Антеру ди Кентала о мире, расколовшемся надвое, и вечной тени. Но в этой картине говорят редко и вполголоса или шепотом. Нет и музыки, которая была так важна в «Молодости на марше» (само это название – строка из песни) и «Лошади Деньги». «Виталина Варела» – кино об одиночестве, о женщине, которой не с кем стало поговорить (хотя и раньше ее письма, кажется, оставались без ответа), а значит – о молчании. От этого в фильме особенно остро меланхолическое чувство, которое, впрочем, вообще кажется в таком ландшафте самым естественным. Каждый народ несчастлив по-своему: у Пушкина было про «а́нглийский сплин» и «русскую хандру», Набоков считал «тоску» одним из тех понятий, которые не переводятся с русского. Из португальских слов немногие стали международными, но одно из них – saudade, особенная грусть европейской окраины. Виталина цитирует священника: «Духи разговаривают только по-португальски».

Но, может быть, не все духи страшны или печальны? Виталина вспоминает жизнь с мужем много лет назад, и вот мысль материализуется, мы видим семейный дом под ясным небом Кабо-Верде. Вместо технологического шума мегаполиса слышны звуки природы. «Остров полон звуков – и шелеста, и шепота, и пенья, – так описывал свой мир духов Калибан в «Буре» Шекспира. – Они приятны, нет от них вреда». Кадр впервые за фильм наполняет свет – как будто тот самый, который обещал любимой женщине неграмотный рабочий из «Молодости на марше». «Наши жизни будут полны света», – твердил он, разучивая наизусть слова Робера Десноса для своего письма, но хорошо знал, и мы тоже знали, что никогда не будут. Кабо-вердианский рай в финале «Виталины Варелы» тоже ирреален, это рай утраченный, всего лишь воспоминание. Но только этот флэшбэк не заканчивается возвращением в реальность. Дом под светлым небом сменяют сразу финальные титры – а значит, Виталина Варела в нем остается. ◆

Максим Селезнев

ТРАГЕДИЯ КАЖДОГО ДНЯ

Несколько перечеркивающих штрихов к портрету Педру Кошты

Это не кинокритический портрет Педру Кошты.

Пускай эта фраза не прозвучит по-магриттовски. С одной стороны, начнем с банальности – настоящая и полная биография Кошты еще должна быть написана. Даже самый объемный на текущий момент сборник статей, посвященных португальскому режиссеру, выпуск научного журнала Film-Konzepte под редакцией Мальте Хагенера и Тины Кайзер грешит пробелами, упуская из внимания некоторые фильмы (как и текст, который вы сейчас читаете); наиболее содержательными заметками о кинематографе Кошты, пожалуй, по-прежнему остаются его же собственные размышления, словоохотливые интервью и встречи со зрителями. С другой стороны, игривое отрицание, вынесенное в первую строчку, – подражание не бельгийскому сюрреалисту, а иному громкому возгласу, звучащему из самой середины фильмографии Кошты, крику, брошенному режиссеру его «актрисой» Вандой Дуарте, актрисой оставаться не желающей: «Хватит снимать неправду!»

Хронологически аккуратная речь о работах Кошты с подозрительной легкостью складывается в идеальную структуру с подробной экспозицией, внезапными твистами, сюжетными арками и кульминациями. Через его фильмографию легко сочинить не только лишь жизнеописание режиссера, но и драматургически цельную социально-политическую историю Португалии или повествование об эволюции кинематографа последних тридцати лет. Но каждый из подобных рассказов обернется той самой неправдой, которую кляла когда-то

Дуарте на съемочной площадке «Костей» (Ossos; 1997). Как бы красиво ни прозвучала любая стройная интерпретация фильмографии Кошты, сама тяга к драматизации станет неверностью по отношению к режиссеру, его методу, его обостренному чувству «трагедии каждого дня».

Один из самых внимательных и преданных зрителей Кошты, не раз заговаривавший о его кинематографе, философ Жак Рансьер в книге Film Fables (2001), вышедшей почти в одно время с фильмом «В комнате Ванды» (No Quarto da Vanda; 2000), выражал созвучные мысли, призывая в союзники Жана Эпштейна, отрывок текста которого выглядит идеальным эпиграфом для фильмографии португальца:

«Кинематограф, в общем и целом, не щадит истории. И ошибочно называть его “драматическим действием”. Драма, которую мы смотрим, уже почти разрешилась и близится к спасительному переломному моменту. Настоящая трагедия скрыта в беспокойстве. Оно ложится поверх всех лиц; его присутствие в занавеске и в дверной защелке. Одной капли чернил достаточно, чтобы оно собралось на кончике ручки. Оно растворено в стакане воды.

[…]

Кинематограф – правда. Истории – ложь».

Объясняя почти полное отсутствие в своих фильмах фабульного действия, Кошта в одном из интервью признавался, что его герои действительно не вовлечены в драму и потому не приглашают вступать в нее зрителей. И все же в их бессобытийном существовании внутри кадра, в их жизнях пульсирует кое-что иное – трагедия. То ощущение, в котором, говоря откровенно, может сознаться каждый человек, ежедневно: «Нам кажется, что мы живем в условиях непоправимой трагедии, которая повторяется изо дня в день на каждом углу каждого района, в каждой кухне, поэтому времена переплетаются. Это глубоко укоренившееся чувство непрерывности и постоянства, ощущение, что все было и останется таким, как сейчас […] трагедия настоящего, трагедия минуты, секунды, которую мы теряем, присутствует всегда».

В соответствии с этой логикой трагического исчезновения минут, лет и кадров выстраивается нижеследующий текст. Из ключевого предположения, что движущей силой фильмографии Кошты является жест зачеркивания, каждая новая его картина непоправимо отменяет что-то предшествующее. Уезжая снимать вторую полнометражную работу в Кабо-Верде, он прощался с классицизмом и брессоновской традицией школьных лет. Затем, оказавшись в районе африканских эмигрантов в Лиссабоне, выносил в закадровое, навсегда покинутое пространство уже африканскую реальность. Оставлял позади методы художественного кино, следуя за приказом Ванды. А через несколько лет констатировал распад и растворение ее поэтического бедняцкого быта вместе с разрушением района Фонтаньяш и явлением новой фантазийной торжественности в «Молодости на марше» (Juventude em Marcha; 2006) и «Лошади Деньги» (Cavalo Dinheiro; 2014). Не должен ли в таком случае и рассказ о кинематографе Кошты быть написан так,

чтобы каждая следующая глава вычеркивала предыдущую? Так что, взглянув вниз, вы найдете только горизонтальные линии, за которыми едва угадываются слова – не кинокритический портрет Кошты, а несколько штрихов поверх него.

Классический кинематограф

Появление в Португалии юного многообещающего режиссера по имени Педру Кошта в конце 80-х происходит из скуки, рутины и случая. Однажды обнаружив среди газетных объявлений сообщение о наборе в киношколу, двадцатичетырехлетний Педру вместе со своим другом отправляется по адресу от нечего делать – «посмеяться над интеллектуалами» и доказать, что «мы тоже ребята не промах». К тому моменту, как позднее вспоминает режиссер, он едва ли хоть немного разбирался в искусстве, с особенным скепсисом относился к возможностям кинематографа своей страны. В Лиссабонской школе театра и кино он встречает своего учителя, тайного покровителя лузитанского кинематографа Антониу Рейша. Но, что не менее важно, переживает свидание с фильмом, переворачивающим представление о визуальной культуре Португалии, – фильмом, который Жуан Сезар Монтейру называл «уникальным, решающим событием в современном кино». «Жайме» (Jaime; 1974) – тридцатипятиминутный этюд Рейша о картинах пациента психиатрической клиники в Лиссабоне, снятый в 1973 году, в преддверии «Революции гвоздик», а вышедший уже после нее, через хрупкие и кричащие образы ар брют, через смелость и прямоту операторской речи, кажется, выразил все смешанные чувства новой Португалии. От застоялого страха, политического радикализма и нигилизма до поэтической легкости и свободы.

Поверив в материальность настоящего португальского кино, за годы обучения в киношколе Кошта вообще преображается в истового синефила, особенной страстью влюбленного в классику золотой эпохи Голливуда. Фильмы, способные сплетать множество эмоциональных и смысловых уровней в тесных рамках стандартного хронометража, – сегодня Кошта описывает их создание как навсегда утраченное ремесло. Но тогда, в конце 1980-х, начинающий режиссер и сам с наивностью и отчаянностью дебютанта попробует уместить в полтора часа первой полнометражной работы «Кровь» (O Sangue; 1989) все свои знания и всю любовь к кино, по-своему сыграть в классики. Не слишком внятно выписанный сюжет для неброской криминальной драмы о двух братьях, вынужденных разбираться с темным прошлым своего отца, он упаковывает в строжайшие, размеченные тенями и светом кадры. Главным оператором фильма стал Акасиу ди Алмейда, уже поработавший к тому времени с Монтейру, Оливейрой, Руисом и снявший главный лиссабонский фильм в истории – «В белом городе» Алена Таннера. Впрочем, при всей формальной строгости и полупомешанности режиссера на контроле над каждым аспектом фильма, парадоксально, что сегодня «Кровь» смотрится как самый непродуманный фильм Кошты.

Педру Кошта

Недостаточно личный, в значительной степени вымышленный, а не тактильным ощущением отпечатанный на теле, как последующие его картины. В этом смысле «Кровь» – идеальный объект для символического уничтожения, возможность провести первое зачеркивание внутри его фильмографии. Печальное прощание с классическим кинематографом, безупречным, как ловкость рук брессоновского карманника, как ловкость монтажных ручных склеек той самой знаменитой сцены на лионском вокзале.

И все-таки из-под этой первой линии вычитания вылетают несколько мотивов, чтобы продлиться в иных условиях следующих фильмов Кошты. Эллиптичность повествования – когда травматичные волнующие события остаются между монтажными склейками, пропадают в цезурах. Начиная со смерти отца главных героев «Крови» и далее к череде жестоких случаев, что приведут одних героев в предсмертное состояние («Дом из лавы», Casa de Lava; 1994), а других сделают покалеченными призраками и провидцами («Молодость на марше», «Лошадь Деньги»). С течением времени в кино Кошты начнут пропадать целые географические пространства: выброшенные ходом истории африканские колонии, бедняцкий район Фонтаньяш, где режиссер проработает много лет перед его сносом по указу лиссабонских властей.

В «Крови» же мы впервые встретим главного героя вселенной Кошты, будто бы вступившего прямиком из рисунков «Жайме» Рейша, – человека, чье тело и/или психика внешне деформированы, но через «недостатки» открывающего особенный строй чувственности, способность к созерцанию, видениям, дар, граничащий с безумием. Всю фильмографию португальца можно увидеть как своеобразный body horror, многолетнюю мутацию одного истерзанно-благословенного тела – превращение из инвалида в сомнамбулу (воскресший из комы персонаж «Дома из лавы»); в призрака (застывшая эфемерная жизнь в лиссабонских трущобах героев «Костей» и фильма «В комнате Ванды»); в кадавра, чье тело разлагается на сны и воспоминания (Вентура в «Лошади Деньги»). Любопытно, что эта усиленная тактильность персонажа Кошты, гаптические свойства его изображения, казалось бы, логически противоположные традиционной оптической визуальности, находят исток именно в первых киношкольных увлечениях режиссера – скажем, в знаковом голливудском триллере Жака Турнёра «Я гуляла с зомби» (его вольным римейком часто называют «Дом из лавы»). В следующих фильмах Кошта будто бы отдает турнёровским монстрам ведущие роли, восстанавливает их право (пускай только

«Молодость на марше», режиссер Педру Кошта

кинематографическое) на свободную речь и на нечто по ту сторону речи – там, где произнесение слов устами зомби становится физически невозможным, их язык обретает форму воспоминаний, галлюцинаций, телесного разложения.

Португальские колонии

В начале 90-х на фоне вступления Португалии в Евросоюз, роста безработицы и экономического спада, что приведет к кризису 1993 года, в стране происходят политические и социальные перемены, оборачивающие революционное время вспять. Депрессию и давление переживает и национальная индустрия кино, условия работы в которой отвращают недавнего дебютанта. К тому времени, после умеренного успеха «Крови» (фильм показывают в Венеции, Роттердаме и Торонто, режиссер получает признание в синефильской среде), Кошта знакомится с легендарным продюсером Паулу Бранку, известным своей поддержкой антисистемных режиссеров, как Жан-Клод Бьетт, Роберт Крамер, Вернер Шрётер. Под его покровительством Педру Кошта предпринимает эскападу, достойную перечисленных авторов. Он отправляется в путешествие, которое неожиданным образом изменит его кинематограф, – на один из островов западноафриканского государства Кабо-Верде, территорию бывшей португальской колонии, обретшей независимость за полтора десятилетия до того вследствие «Революции гвоздик». Там, у подножия действующего вулкана (с хроникальных кадров извержения в 1950-е картина открывается, а вскоре после завершения съемок вулкан вновь пробудится), в бараках, недавно бывших колонией прокаженных, а еще ранее пересылочной базой работорговли, Кошта создает свой второй фильм «Дом из лавы». Сонную драму о рабочем Леяне (Исаак ди Банколе), погруженном в кому после несчастного случая на стройке, и о приехавшей из Португалии медсестре Мариане (Инеш ди

Медейруш, актриса Жака Риветта и Жоакима Пинту; показательно, что это последний случай, когда Кошта работает с именитыми исполнителями в рамках художественного кино). Ступив на вулканическую почву острова Фогу, девушка сама подчиняется влиянию странного сомнамбулического ритма местной жизни. И, пройдя через медлительное превращение к финалу, обнаруживает себя в перевернутом мире. Где те, кто казался бессловесным отщепенцем или зомби, предстанут последними живыми людьми – обладателями пульсирующей плоти.

Через подобную инициацию на берегах черного острова, которую переживает не только вымышленная героиня, но и сам режиссер и весь его кинематограф, раскрывается проход в сердцевину фильмографии Кошты. В совершенно реальное и уже ничуть не выдуманное и не метафорическое пространство, состоящее из стен, дверей, узких улиц и сквозных проходов, – лиссабонский трущобный район Фонтаньяш. Впервые Кошта попадает туда не в качестве режиссера, но как… почтальон. Жители Кабо-Верде, с которыми он познакомился на съемках «Дома из лавы», попросили его передать письма родственникам и друзьям, переехавшим на португальские стройки и по большей части осевшим именно в эмигрантском гетто Фонтаньяша. Перевернутый социальный мир, в сторону которого указала путь сомнамбула «Дома из лавы».

Район Фонтаньяш

Покоренный картинами бедной жизни, столь открыто являющей ту самую изнанку реальности, которую он годами пытался приблизить в своем втором фильме, Кошта выбирает «актеров» для своего следующего проекта «Кости» (Ossos, 1997) прямо среди местных жителей. По инерции он еще пользуется заранее заданной сценарной основой, впрочем, редуцированной до очень короткого синопсиса: молодая нищая пара из гетто не знает, что делать с нежеланным ребенком (мать безразлична, отец пытается заработать на нем). Основное внимание действий, пронизанных усталостью и неуверенностью, смещено в иную сторону – к геометрии каменных лабиринтов района, к поэтике бытового существования людей, играющих почти самих себя, к случайностям, возникающим между сценарных строк, к той самой метерлинковской «трагедии каждого дня».

«При всяком следующем просмотре я открываю лишь новые тайны во взаимоотношениях героев», – говорил об этом фильме еще один старательный и благодарный зритель Кошты – Жак Риветт. Действительно, «Кости» написаны не словами и даже не визуальными образами, а по большей части аутентичными жестами, вывихнутой пластикой неожиданных рывков и анемией бездвижных поз, ситуациями, намертво вписанными в невымышленное пространство гетто. То, как главная героиня Тина (сыгранная российской эмигранткой актрисой Марией Липкиной) впивается в шею любовника то ли поцелуем, то ли звериным укусом, этим движением находя его в бесчувственном состоянии; то, как кружится на одном месте в героиновом танце ее

подруга Ванда, пока сама Тина на переднем плане приближается к обмороку. Эти комбинации тел рассказывают о будничном изменении чувств и настроений гораздо больше событийной драмы.

На съемках «Костей» Кошта впервые столь явно локализует одно из важнейших чувств кинематографа – чувство неловкости, неудобства прежде всего физических свойств. Узкие улочки Фонтаньяша, привычное течение жизни местных жителей совершенно не располагают к присутствию даже небольшой по промышленным меркам съемочной группы. Громоздкость кинооборудования, множество специалистов вокруг не только обременительны с организационной точки зрения, но вторгаются в район, сбивая его ритм. Так из естественной потребности Кошта приходит к отказу от стандартных способов производства, следующий фильм снимая практически в одиночку (при редком участии звукорежиссера), впервые предпочитая пленке видеокамеру, а сценарий целиком отдавая во власть спонтанной речи своей новой героини. Уже не раз упомянутая в этом тексте Ванда Дуарте сыграла роль второго плана в «Костях» и почти буквально за руку вывела Кошту со съемочной площадки в другое пространство, в ту повседневность, что режиссер пытался схватить предыдущим фильмом. В этом новом помещении, крошечной спальне, где умещается только кровать и развернется действие трехчасового, вероятно, самого известного фильма Кошты «В комнате Ванды». Клочковатые путаные разговоры Ванды, зависимой от героина, ее монотонный бесконечный быт, обходящийся уже вовсе без событий, – все это не оставляет кислорода никакой ложной сентиментальности, лишь обнажая рану тихо длящейся, запрятанной в каждую минуту дня трагедии.

Удивительно, что из столь пессимистичного и, казалось бы, утомительного материала возникает самый светлый и проникнутый достоинством фильм о Фонтаньяше. Речь Ванды, пользуясь терминологией Фуко, можно назвать впервые зазвучавшей в кино Кошты парресией. Это греческое слово, переводимое обыкновенно как «истинная речь» или «откровенность», по мысли Фуко, противопоставлено иным риторическим формам высказывания по признаку полного совпадения в парресии сути высказывания, его формы и даже физического состояния говорящего в момент говорения. Это ситуация абсолютной открытости, когда ни строй предложения, ни интонация, ни положение человека ничем не затемняет сути высказывания. Так, Ванда, сидящая на краю кровати, растрепанная и скручивающая сигарету из фольги, громко жалующаяся на аресты своей подруги, – это первое (единственное?) идеальное совпадение в кинематографе Кошты, его сердцевина. Ванда является зрителю именно тем, о чем она говорит, физически вписанная в пространство своих слов, а потому, несмотря на жалкое физическое состояние, выдающая своим присутствием силу и достоинство.

Здесь же, на рубеже тысячелетий, в байках Ванды оформляется одно из ключевых свойств современного кинематографа – его неопределенность, сентиментальная амбивалентность. Фильм, столь откровенно и без явного морального осуждения раскрывающий быт реальных

«Кровь», режиссер Педру Кошта

наркоманов, провоцировал зрителей на сильные эмоции и порой прямолинейные вопросы. «Вы хотите знать, под кайфом ли она или говорит правду? – отвечал Кошта на Q&A. – Кто знает». Проблематичность статуса ложности и истинности в новых информационных условиях, преобладание смешанных симбиотических эмоций – ключевой признак современности. Загадка, двадцать лет назад заданная человеку сфинксом Вандой Дуарте.

Память

Через несколько лет после выхода фильма «В комнате Ванды» оказался перечеркнут и исчез район Фонтаньяш (уничтоженный решением городских властей), пропал тот поэтический жестокий быт, изменилась Ванда. Остался лишь вопрос и тот человек, Эдип, кому он был адресован, – Вентура. «Удачи, увидимся сегодня вечером» – такую фразу однажды вечером тяжелого дня услышал Кошта от немногословного загадочного африканца, вечно блуждавшего где-нибудь рядом со съемками Фонтаньяша. Вновь последовав за приглашением незнакомца и узнав Вентуру ближе, Кошта нашел в нем нового центрального героя для следующих фильмов, одного из первых жителей лиссабонского гетто, бывшего строителя, почти как герой «Дома из лавы» получившего серьезную травму, хранителя памяти, пророка.

Первый фильм с его участием «Молодость на марше» застает уже почти оставленный и стертый Фонтаньяш – его обитателей переселили в стерильные социальные квартиры. Само присутствие высокого выразительного африканца Вентуры в этих белых стенах будто разламывает пространство на куски. «Здесь полно пауков», – произносит он, указывая на пустые углы комнат. «Лошадь Деньги» еще сильнее углубляется в видения, воспоминания и сны стареющего, всюду исключенного Вентуры. В декорациях заброшенных заводов и домов ему являются

фантомы бывших знакомых из Фонтаньяша, из Кабо-Верде, из времен «Революции гвоздик» (сам Кошта застал ее подростком, теперь через галлюцинации бывшего жителя колоний он показывает это обросшее множеством лакированных изображений событие с нетипичного и редкого ракурса).

«Молодость…» и «Лошадь…» – самые насыщенные и сложные картины Кошты, на подготовку которых ушло шесть и восемь лет соответственно, преимущественно отданных не репетициям или постпродакшну, а антропологическим и социальным исследованиям. Огромный пласт собранной информации, значительную часть которой нельзя увидеть непосредственно внутри кадра, но к которой кадр апеллирует и взывает. Самый очевидный и повторяемый пример такой работы – письмо, многократно декламируемое Вентурой с разными интонациями, смонтированное частично из строк эмигрантов, покинувших Кабо-Верде, частично из поэтической записки Робера Десноса, написанной в концлагере Флёха. Когда из реальности лиссабонских африканцев пропадают знакомые пространства и возможности прежних аутентичных движений, ключевым и последним жестом Вентуры становятся театрально скрещенные запястья рук, выставленные перед лицом. Наружу рвутся страшные мечты и сны. Так, проделав круг от крайне эстетского оммажа классическому кино в «Крови» к той границе, где художественный вымысел растворяется в спонтанной повседневности Ванды, в последних фильмах Кошта вновь возвращается к взрывам избыточной фантазии. Теперь герои не вдавлены в пространство, а будто бы достраивают своим присутствием кадр вокруг себя. Достраивают наличием собственного тела, дисфункционального, возможно, почти истлевшего, рассыпавшегося на те самые видения-картинки, что видит зритель.

Кошта вспоминал, что в одной из сцен, попав в здание музея, Вентура оказался очень тронут полотнами Рубенса и Ван Дейка, но не мог перестать всматриваться не только в них, но и в стены, на которых они висели. Когда-то он в качестве простого рабочего участвовал в возведении этого здания. Движения взгляда между живописью, голыми стенами, дверными проемами – нельзя ли так и описать весь кинематографический проект Кошты?

С каждым новым фильмом Кошта перечеркивал предыдущие – жуть колониальной истории отменяла холодность классического стиля, поэтический быт оставлял позади Кабо-Верде, смертельная агония воспоминаний Вентуры заставляла забыть картины из комнаты Ванды. Теперь ему осталось совершить последнее, самое сложное движение своей фильмографии – перечеркнуть смерть.

Не так ли, Виталина Варела? ◆

Педру Кошта

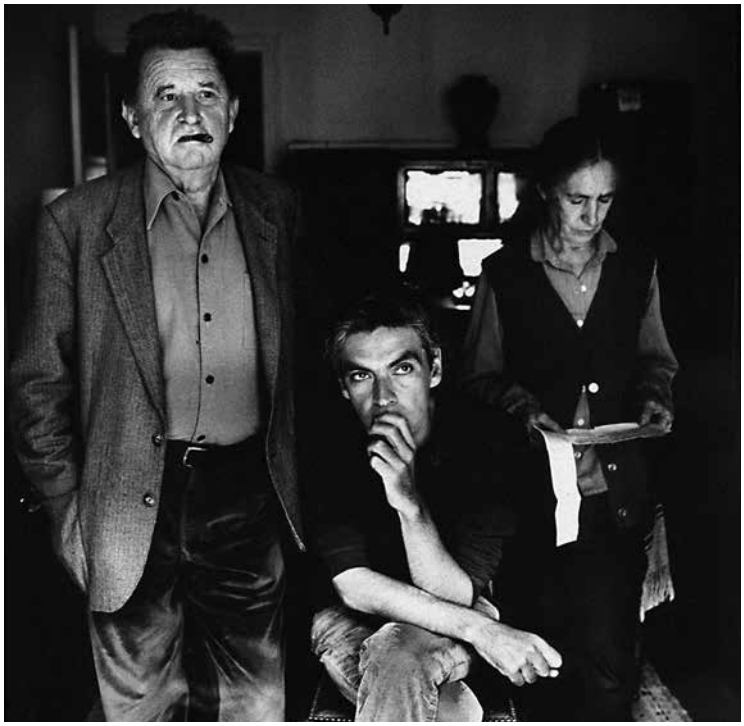
ЧИТАТЬ РЕАЛЬНОСТЬ

Мастер-класс на Роттердамском МКФ

Я отказал «Санденсу», чтобы быть здесь, потому что с вами веселее и вы знаете больше, чем они там. Для нас с вами важны имена Робера Брессона, Джона Форда… во всяком случае, когда-то были важны. Это сложный и долгий вопрос. Ведь мои фильмы в каком-то смысле закрытые, замкнутые. Мне необходимо, чтобы они были такими. Вот уже двадцать лет, как я в этом нуждаюсь.

Двадцать лет назад я впервые почувствовал, что мне не нравится то, чем я занимаюсь. Вместе с тем я знал, что хочу заниматься именно кино, а не литературой, живописью или фотографией. Однако мне не нравилось, как делается кино. В частности, не нравилась его экономическая модель со всеми ее недостатками. Тогда, давным-давно, я понял, что этот аспект может убить самое важное, то, ради чего я взялся за кинематограф. Мне кажется, кино должно сохранять чувство интимности и, наверное, одиночества. Когда находишься в кинозале, ты смотришь фильм в полном одиночестве. Даже если кажется, что этот опыт с тобой разделяют еще десять тысяч человек… или десять человек… или твоя подруга, или друг. Но речь только о тебе.

Я всегда чувствую себя одиноким и испуганным, оказавшись перед человеком, которого снимаю для моего фильма. Иногда это вопрос жизни и смерти. Не могу сказать, что необходимо много отваги… Если она и нужна, то особенного рода. Просто надо знать наверняка, что делаешь. Не уверен в том, что знаю, что мы делаем сейчас. Не хочу ни в чем обвинять коллег или кинематограф, но иногда вижу, что мы сами не понимаем, чем заняты. А кино с его одиночеством и интимностью должно бы сконцентрироваться на одной задаче – научиться видеть. Так было с Брессоном, Фордом, Бастером Китоном (о котором я никогда не говорю), Штрогеймом, Ван



Педру Кошта, Жан-Мари Штрауб, Даниель Юйе на съемках фильма «Куда подевалась ваша улыбка». *Фотограф Ричард Дюма*

Бином, Годаром и некоторыми моими современниками, иногда со мной самим: мы видим что-то. Видим и слышим. В этом искусство и красота кинематографа – позволить увидеть. Сначала мне самому, а затем, с моей помощью, и всем вам.

***

Жак Риветт – великий кинематографист и писатель – говорил, что кино сводится к очарованию и изнасилованию. Со второй из этих составляющих надо быть осторожными. Они обе вполне очевидны – и очарование, и насилие, – и если в аудитории есть кинематографисты, то они поймут, о чем я. От организации съемочной группы до премьеры на «Санденсе», на аргентинском фестивале короткометражек или в самой незначительной секции Роттердама, а то и на «Оскаре», это очень опасно, даже опаснее рок-н-ролла, живописи или фотографии. Хорошо или плохо, но кино – дело опасное. Сколько было этих юных сияющих ребят, пропавших навеки уже на втором фильме…

Кинематограф требует денег, иногда огромных, и это чудовищно. Когда деньги включаются в процесс, пиши пропало. Что было бы решением? Сжечь все деньги! Но это неосуществимо. При этом я считаю, что ответственность – я единственный раз употреблю это слово – для молодого режиссера заключается в том, чтобы рассчитать перед началом съемок экономику проекта. Это фундамент. Знайте, что вы не тратите деньги зря. И вам не надо носиться по миру, собирая бюджет

для чего-то, возможно, не стоящего так дорого, пусть это будет первым шагом к осуществлению фильма.

Мы упоминали имена режиссеров-классиков. Я всегда возвращаюсь к ним и пересматриваю дома их фильмы на DVD и Blu-ray. И учусь у них. Не хочу сказать, что сейчас не существует ничего настолько же достойного, но сегодня заслуживающих внимания явлений все же меньше. Вспомните 1958–1960 годы, фильмы, которые снимались тогда. Они не кажутся устаревшими. Или вспомните рок-музыку 1977, 1978, 1980 годов – в ней все-таки ощущалось прикосновение искусства, которого уже нет сегодня; там была и поэзия, хорошая или плохая… Поэзия, экономика, социология – я настаиваю на этих понятиях. Может, мои зрители и не думают о них, когда смотрят мои фильмы, но все эти грязноватые вещи – антропологический, экономический, социальный аспекты, – чрезвычайно важны в моей работе. Лучше уж исследовать их, чем писать сценарий. Допускаю, это может быть глупой идеей, но я уверен, что лучше отправиться куда-то, встретиться с кем-то и попробовать понять все об этом человеке, или людях, или замке, или реке, но понять все с самого начала, чем сидеть одному в своей спальне и писать сценарий.

***

Мы с вами не в школе, и я надеюсь, что вы не станете снимать фильмов. В мире достаточно фильмов. Хватит. Лучше вернитесь к Форду и Брессону, пересмотрите их. В последние месяцы и годы ко мне возвращаются кошмарные сны о друзьях, таких как Риветт и Жан-Мари Штрауб. Со Штраубом и Даниель Юйе я познакомился здесь, в Роттердаме, в баре на первом этаже. Их я считаю величайшими из современных кинематографистов. Во сне меня настигает мысль о том, что вскоре они будут забыты, если так и дальше пойдет.

То, как сегодня делаются фильмы и зарабатываются деньги на кино, мне противно, у меня нет другого слова. Кино должно делаться иначе – сердцем, внутренностями. И вы можете сделать фильм, обходясь без питчингов! Пожалуйста, не надо питчингов. Трамп, выступающий против абортов, – вот что такое питчинг в моих глазах. Не питчингуйтесь! Ведь фильм – это секрет. Относитесь к нему серьезно и не делитесь им ни с кем. Поделитесь с другом, подругой, со своим актером, но не кричите на каждом углу. Одна из главных причин, почему большинство нынешних фильмов нехороши, – необходимость искать по кругу продюсеров и инвесторов, чтобы собирать деньги на фильм. Слишком много людей окружают бедного кинематографиста.

Но в моем кармане лежит iPhone, как и у каждого из вас. Вчера я снимал на iPhone, и было здорово, никаких проблем не возникло. Чуть-чуть не хватало света, но я могу для этого прибегнуть к помощи друга, да и сам бы справился при необходимости. Освещение нынче стоит недорого. Конечно, вы можете стремиться к большему, но ненамного. Из этого не следует, что какие-то вещи надо раскрывать.

Кино вообще не должно ничего раскрывать – наоборот, скрывать, прятать, держать важное при себе. Только так вы сможете поделиться этим важным с кем-то, сделать свой фильм ценнейшим из подарков. Подарком вашему отцу, матери, возлюбленной. Подарок ты будешь выбирать долго, ходить из одной лавки в другую, возможно, сделаешь его своими руками, потом сам завернешь в подарочную бумагу… Подарок невозможно представить на питчинге, хотя иногда мне кажется, что в Штатах и такое возможно.

Там я был в 1990-м с моим первым фильмом, и это другой мир. Мы со Штраубом и многими другими могли не разделять взглядов друг друга, но мы все равно объединялись против общего врага… Это капитализм, наша главная проблема. Так было всегда. Но я никогда не думал, что кинематографисты сдадутся на его милость так легко. Допустим, взять агентов по продажам (надеюсь, в зале нет людей этой профессии). Когда вы снимаете фильм, то можете использовать разные фильтры для камеры. Так и эти агенты – фильтр между вами и остальным миром. Если вы стремитесь к этому, да будет так. Но тридцать лет назад я и представить не мог, что эти люди будут анализировать мои замыслы, строить мою карьеру, продавать мои фильмы! Это какая-то бессмыслица – парень, который торгует мной… Продавать фильм – уже странность, но всем нам надо чем-то питаться и как-то платить квартплату. Однако мы, кинематографисты, сегодня под каблуком капитализма.

***

Возьмем еще один урок у Форда. Допустим, вы убежденный американский реакционер и вот однажды вечером в одиночестве наливаете себе стакан виски и включаете «Длинную серую линию». Никогда вы не отыщете настолько же мастерски сделанного и при этом прекрасного фильма о смерти. Готов спорить и доказывать кому угодно: нет фильма лучше на тему умирания и проигрыша. Для меня он близок «Виталине Вареле», картине, для которой я ничего не выдумал. Она тоже о прощании с кем-то, кто умер. Вы можете представить этот сюжет на питчинге, как на «Санденсе», в стиле агентов по продажам… или сделать это по-своему. По-своему – значит иначе, не совпадая с тем, как принято.

Я говорю так, будто вы все будете снимать фильмы, простите меня за это. Но мне кажется, что мы еще можем что-то спасти. Еще раз: это не означает, будто хороших фильмов больше не снимают. У меня есть прекрасные коллеги – мои ровесники, некоторые старше, некоторые моложе. Просто мы слабее, чем наши отцы. Нам всем надо платить за квартиры, и люди снимают «европудинги» – европейские копродукции, где испанские, аргентинские, французские актеры едут сниматься в Барселону, и уже планируют продать результат на каннском кинорынке. Это и делает нас слабее.

А Голливуд… Там когда-то не думали о таком. Получали свои зарплаты, снимали мюзиклы, романтические комедии, фильмы про

«Ничего не менять», режиссер Педру Кошта

ковбоев и думали, что иногда между делом удастся сказать что-то еще. На планете старого Голливуда я обнаружил немало поразительных вещей, когда был совсем молод. Уровень настолько высокий, насколько можно себе представить, уровень Беккета или Рильке. Знаете, я отступаю назад, когда чувствую страх. Назад, к основам. Как Виталина в моем фильме – к земле, солнцу, босым ногам. А я – к Чаплину как к своему спасению: чтобы почувствовать себя комфортно, чтобы меня увлекли, чтобы я обрел силу снять еще один кадр. Когда я только начинал, мне казалось, ничего нет труднее – взять снятый кадр и добавить к нему еще один. Теперь это дается мне легче.

***

Цифровая техника не была моим спасением. Но она помогла решить много неразрешимых проблем. Мне нравились фильмы, которые я снимал, но не нравилось, как я это делал, мне никогда не хватало времени. Я говорю о своих первых картинах – о том периоде, когда режиссер обретает свой голос и начинает понимать, в чем он хорош, а в чем – нет, что ему дается лучше, а что хуже. Тогда я и осознал, что мне нужно больше времени: я медленный, мне нужен срок, чтобы открыть вещь, которую я вижу. Странная проблема, которой все стараются избегать. Только величайшие отваживались ее решать: Штрауб, Годар, тот же Чаплин, который, возможно, первым ее увидел. Но как можно снимать что-то, пока ты это не рассмотрел по-настоящему? Как ты можешь делать что-то, чего толком не знаешь? То есть берешь и пишешь посреди ночи строчку: «Экстерьер, темно, она одета в дождевик, под которым ничего нет, она стоит посреди улицы и плачет». Что, правда? Можешь поговорить об этом с агентом или продюсером, но обсудил ли ты это с самим собой? Или с другом? Ну, может, у тебя глупый друг, может, ты и сам дурак, но если ты не дурак, то понимаешь: это не она

«Дом из лавы», режиссер Педру Кошта

в плаще под дождем, это только ты с листом бумаги и карандашом, и в этом проблема.

Вернемся к Беккету. В его тексте или у Пруста, у Клейста… даже у Фолкнера, даже у Хемингуэя можно найти тридцать страниц, которые писатели потратили на то, что покажется нестоящим внимания в кино. Кто-нибудь непременно спросит: «Ты хочешь, чтобы мы три минуты смотрели на стакан виски? Почему?» Я не знаю, почему мне это кажется нужным. «Нет, нет, так не делается…» – и вот уже фильм на «Санденсе», а у тебя деньги в кармане. А я думаю, что нам всем нужно время. И нечего здесь стыдиться. Поразительно, что кинематограф стал врагом времени. Жалкое зрелище. «У нас нет времени, время уходит, времени в обрез…» – отвратительно. Многие кинематографисты знают, говорили и говорят об этом вслух – вспомните, например, интервью Жана Ренуара.

Ренуар говорил об этом, когда работал в Америке. Он снял там несколько фильмов и все время говорил, как они плохи, хотя они совсем не плохи. Он жаловался, что ему не оставляют времени подумать, что он не может работать с Робертом Райаном, перед актерским талантом которого преклоняется, не может работать с Чарльзом Лоутоном, не может снять потрясающий пейзаж на Миссисипи, потому что ему вечно не хватает на это времени. Так что прощайте, я вас покидаю. Он уехал. И следующий фильм, который он сделал, – «Река», снятая в Индии, – был противоположностью его американских картин. Это один из десяти прекраснейших фильмов всех времен, и он о времени, для времени, с временем… на всю жизнь. В этом и дело: если тебе не хватит времени, ты не сможешь открыть для себя жизнь, которую надо снять. Не представить на питчинге, не эксплуатировать, не захватить, а просто снять. Ручная камера, статичный кадр, тревеллинг – как тебе нравится, но обдумано, подготовлено, проанализировано. Это

прекрасно. И не надо стыдиться того, что ты анализируешь явления при помощи кино.

Многие современные фильмы плохи из-за спонтанности. Спонтанность очень опасна. Время, время, время… Цифровая техника дала мне достаточно времени. Прежде я бегал, старался успеть снять кадр за полчаса. И успевал, но чувствовал, что что-то должно измениться. Не знаю, как это объяснить, не хочу быть претенциозным. Но я хотел не замыкаться в воображаемых историях и научиться читать подлинные, читать реальность. Если в ней скрыта история, то она откроется тебе со временем, только будь терпелив. И она может оказаться не просто красивой или забавной, но по-настоящему интересной. И ты захочешь открыть что-то еще… Мне нравилось то, как заставлял думать рок-н-ролл. Pil (Johnny Rotten)… они давали материал для размышлений. Ты танцевал под их музыку, как безумный, – и ты думал об этом. Или Wire, даже Sex Pistols, иногда The Clash. В те годы у нас было больше времени, терпения, вовлеченности.

Съемочные группы тоже были меньше. Это была моя идея, когда я снимал второй фильм: чтобы съемочная группа была как рок-группа. Четыре-пять человек, с которыми ты можешь обсудить любой вопрос, решить, все ли получается, как задумывалось, а может, даже начать с начала. С такой машиной, как кино… Годар, кажется, сказал: «Кино работает само, только поставь съемочную группу в углу, и они снимут фильм». Фильм будет снят, несмотря на дождь или болезнь актера. Когда году в 1996-м появились маленькие камеры, я купил себе такую и решил начать все с нуля. Начинал один, потом позвал одного парня помогать мне со звуком, потом еще одного – со светом, потом еще одного – с производством. Много лет спустя нас все еще пятеро, иногда шестеро, изредка семеро. И это все еще возможно. Всегда тяжело, болезненно, тревожно, это непростая работа. Зато у нас есть время – все время, которое требуется, будь то месяцы или годы.

Разумеется, есть и оборотная сторона медали: такие съемки превращаются в тюрьму. Боишься, что никогда не выйдешь на волю. Каждого кинематографиста посещает такой кошмар. Фильм – это всего лишь фильм, а за жизнь надо снять хотя бы тридцать четыре, не застревать же с одним на всю жизнь. Я тоже этого боюсь. Но как еще я могу понять эту женщину, мальчика, девочку за шесть недель, два месяца, год? Два месяца ушло только на то, чтобы она открыла один глаз… Помню, я снимал «В комнате Ванды», длинный трехчасовой фильм. Это фильм жизни или смерти. Каждый раз, когда Ванда вздыхала, я должен был подумать об этом, понять все связи… И не только то, почему она такая, почему она убивает себя наркотиками. Это крайне серьезный вопрос. Вопрос времени. Ничего нет важнее для кино. И именно в этом тебе отказывают.

Вернемся к агентам. Они могут добыть для тебя что пожелаешь. Роберта Де Ниро, Шона Пенна, пять слонов. Только не время. Десять недель – может быть. Три года? Ни за что. Поэтому они никогда нас не

поймут. Вы можете считать это смехотворным, но проблема общая: мы все в одной лодке – я, Штрауб и Шон Пенн.

***

Когда я впервые осознал, каким именно образом хочу делать кино, то был абсолютно один. Я и маленькая камера, а еще прикрученный к ней микрофон. Денег не было совсем, на последние я купил камеру, кассеты и микрофон. Все задешево. А потом началась повседневная жизнь. Я дал всем понять, что никаких денег не будет, что я веду своеобразное документальное исследование. Камера тогда была для меня чем-то вроде блокнота или фотоаппарата. Я снимал и снимал, а люди вокруг меня спрашивали, когда же мы начнем, а я отвечал, что давно уже начал. Мне повезло, я нашел место и героев, мне не пришлось отправляться на поиски сюжетов или идей. У меня было это место – и как же странно, что его снесли, что теперь его не существует.

Это было некоторое количество домов, район, община. А потом его уничтожили, люди разъехались, разошлись, потеряли жилища. Однако для них этот район продолжал существовать как идея, сон, кошмар, место для побега. Для меня это было метафорой фильма: фильм как дом. Представьте, что у вас есть дом, вы там живете, видите сны, хотите оттуда убежать, а потом туда вернуться, а у вас его отнимают, сносят. Это был и мой дом. Я приходил туда каждый день, чтобы искать и записывать истории, а кто-то, отняв у всех дом, отобрал его и у меня. Я потерял свою студию, но остались актеры. Их жизнь стала сложнее, они стали чувствовать себя потерянными. Что им делать? Вернуться обратно? Покончить с собой? Первый фильм, который я снял после разрушения того района, назывался «Молодость на марше», мы снимали его два года. Люди рождались, умирали, не было времени говорить о деньгах, женщинах, тачках. Изменилось само состояние духа: все много говорили о потере корней, было несколько самоубийств. Но я был с ними, снимал их повседневную жизнь, их проблемы. И был осторожен, чтобы не дать фильму соскользнуть куда-то не туда – учился у Эрнста Любича, не поддавался первому импульсу. А жизнь была все сложнее и печальнее. И для них, и для меня, потому что я не покидал их. Каждая проблема и ситуация – новая, каждая заслуживает того, чтобы ее снять. Кино – это опыт.

***

«В комнате Ванды» я снял двадцать лет назад. Первый показ был в Париже, и тогда мы говорили о фильме семь часов, трижды меняли аудиторию… Сейчас в честь юбилея фильма меня снова приглашают показать его и поговорить. В этой картине я впервые позволил себе ту свободу времени, о которой вам говорил. Я понял, как снимать кино, и был больше уверен в себе, чем в ранних картинах: мне нужен автомобиль, столько-то денег, стакан воды и три цветка. Благодаря Форду и Брессону я знал: этого может быть достаточно, чтобы снять кино.

«Кости», режиссер Педру Кошта

Я был более или менее счастлив – не результатом, о нем судить не мне, но самим процессом. Ванда тоже была более или менее счастлива.

Это была наша картина – противоречивая, проблемная. И я почувствовал, что мне удалось поймать реальность. Я не знал, документальный это фильм или игровой или документальный и игровой сразу. Никогда не интересовался этим вопросом и никогда не стану. Но все эти семь часов меня атаковали: «А она правда страдала?», «Это настоящие наркотики?», «Вы ей платили?» На любой вопрос я мог ответить и «да», и «нет», я ей не платил, у меня не было денег, это она платила мне, чтобы я снял этот фильм. Это было самоубийство в режиме реального времени, она хотела его запечатлеть, и мне это нравилось, я сам становился наркоманом, постоянно вдыхая дым. Но я был расстроен зрителями, которые *не увидели фильм*. Они просто *не увидели* эту девушку. Возможно, именно из-за того, как устроены фестивали и эти показы? Мне очень любопытно будет повторить тот опыт. Продолжаем ли мы не замечать этих девушек или видим их теперь? Их множество на YouTube, на Vimeo, на фоторепортажах в New York Times – иногда фото сообщает больше, чем кино.

Мне интересно, действительно ли вы видите Ванду или Виталину. Потому что я видел их. Может, это и был ужасный опыт, но я долго старался, и мне удалось. Лучшее, что мне дал кинематограф, – это возможность видеть и слышать, это терпение и терпимость. Ведь в моих фильмах много того, с чем я не могу согласиться.

«Виталина Варела» – фильм о темноте. Как мы могли снять картину о мире, который окружал Виталину? Мы знали, что не можем изобретать, создавать искусственный свет, это было бы невозможно и глупо. Мы прожили с Виталиной год. Мы работали с моделями воспоминаний о случившемся. Мы делали все, от нас зависящее, чтобы передать эту темноту.

***

Сейчас настают новые времена. Ты можешь снять фильм задешево, можешь выразить свои мысли, можешь писать стихи и творить великие дела. Все стало возможным. Так было и раньше, но не до такой степени. Правда, кинофестивали коррумпированы, я же могу сказать об этом открыто? Если коррумпированы банки, целые общества, то как фестивали могут быть исключением из правил? Зато появились продюсеры и агенты, которые больше похожи на людей искусства. Это университетские интеллектуалы, способные десять минут поддерживать беседу о Ясудзиро Одзу. Парень хочет продавать мои фильмы – и знает об Одзу! Впечатляюще. Они могут рассуждать не только о старике Годаре, но об Апичатпонге! Образованные люди, они учились теории кино. Не как в мои времена, в 1970–1980-х, когда кинообразование было более практическим. Все изменилось, теперь твой водитель может оказаться человеком, защитившим диссертацию по Эйзенштейну. И теперь возможно настоящее товарищество, совместная работа с ними.

***

Если вы хотите увидеть фильм, который вас интересует, попробуйте посмотреть его два или три раза. Выдерните себя из фильма. Постарайтесь не идентифицировать себя с ним. Ведь ваши боль, не заплаченная рента, ссора с отцом, чувство вины – все это окажется в фильме. Ваша жизнь всегда будет в фильме. Или на картине, если вместо кинотеатра вы пойдете в музей. Надо быть терпеливым и устраниться из фильма, чтобы увидеть лучше.

Но я не против того, чтобы смотреть фильмы на iPhone. Я делаю это каждый день в поезде. Брессон очень хорошо смотрится на iPhone. ◆

Роттердам, 2020, январь

Перевод с английского Антона Долина

*В феврале–марте Винзавод открывает три опен-колла: для художников в **Открытые студии**, для начинающих авторов в **Лабораторию журналистики** и для студентов на **Программу лидерства Generation Art***

OPEN-CALL

Открытые студии

объединяют мастерскую, резиденцию и арт-школу для самых ярких молодых художников Москвы:

- Погружение в профессиональную арт-среду
- Интеграция в международный художественный контекст и стажировки за границей
- Возможность сделать первые шаги в творческой сфере под руководством профессионалов
- Знакомство с основными деятелями арт-сцены
- Комфортное пространство, позволяющее художникам работать в нескольких шагах от лучших московских галерей современного искусства

Лаборатория журналистики

профессионально поддерживает начинающих авторов в области культуры:

- Два месяца индивидуальной работы с экспертом из области медиа
- Недельная сессия-интенсив с представителями ведущих медиа (ТАСС, ТК «Культура», Divico, портал «Цех», сервис Storytel и многие другие)
- Публикации на платформе *labs.winzavod.ru*
- Практика в рамках сотрудничества с ТАСС и Большим музеем
- Знакомство с современном искусством в неограниченном объёме

Программа лидерства Generation Art

позволяет студентам получить свой первый профессиональный опыт под руководством менторов:

- Стажировка в одном из трех отделов Винзавода: дизайн, PR или проектный менеджмент
- Образовательная программа, лекторами которой выступают сотрудники Винзавода и приглашенные спикеры из других культурно-образовательных институций
- Знакомство с ключевыми специалистами арт-бизнеса
- Защита собственных проектов
- Получение актуальных знаний о работе культурных институций

Следите за подробностями на сайте Винзавода **www.winzavod.ru** и в социальных сетях ЦСИ:

@cca_winzavod @winzavod @winzavod.artcenter @winzavod.artcenter

Анна Стрельчук

О КОНЦЕПТЕ ПОВТОРЕНИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ БУНЮЭЛЯ

Когда говоришь о Луисе Бунюэле, возникает соблазн (как и в случае с другими сюрреалистами) свести всю интерпретацию его картин к простой эстетической переработке психоаналитической теории. Ведь, как отмечает Виктор Мазин в книге «Лакан в кино», «взаимное влияние сюрреализма и психоанализа не прекращалось никогда»[1].

Однако было бы чересчур опрометчиво в разговоре о Бунюэле ограничиться лишь только психоанализом. В рамках такого подхода становится возможным процесс философствования и производства концептов (посредством самой кинематографической «машины»). Важнейшим же концептом кинематографа Луиса Бунюэля является повторение. Повторение в мире Бунюэля конкретизируется, универсализируется и буквально материализуется.

Бунюэль и сюрреализм

Бессознательное, как правило, принято в первую очередь отождествлять с работой сновидения. Не случайно Фрейд, а за ним и Лакан утверждали, что субъект во сне находится «у себя дома», неоднократно подчеркивали тот факт, что иллюзия сродни реальному даже в большей степени, чем сама реальность. Сон в психоанализе не только самый непосредственный путь к бессознательному, но и то, что задает полюс человеческого как такового[2].

То, каким образом функционирует фантазм-сновидение, Бунюэлю удалось показать в «Андалузском псе» (1929), который он снял совместно с Сальвадором Дали. Примечательно, что оба художника впоследствии не раз заявляли о том, что этот фильм – «результат встречи двух сновидений».

1.
Мазин В.А. Лакан в кино. СПб., «Сеанс», 2015, с. 9.

2.
По Лакану, реальное поддерживает фантазм, а фантазм защищает реальное. Истина в психоаналитическом дискурсе структурирована как вымысел, она принадлежит символическому порядку и связана с желанием. Желание же репрезентируется в фантазии. Так, фантазия, будучи вымыслом, включает в себя истину, выдавая желание субъекта и заключая в себе нарциссически расщепленную зеркальную двойственность. Известная формула Лакана «мое желание – это желание другого» говорит о том, что желание представлено в воображаемом регистре, который, в свою очередь, формируется из первичного опыта ви́дения себя в зеркале, когда человек осознает себя иным, чем он есть, и осознает присутствие *иного*. Именно на стадии зеркала закладывается социальность и возникают основания общественного порядка.

←
Сальвадор Дали. Портрет Луиса Бунюэля. 1924

Структуралист Роман Якобсон предложил сблизить работу сновидения с языковыми процессами. Структурную логику сюрреалистических кинопроизведений и в том числе «Андалузского пса» можно также описать в терминах функционирования семиотических систем. Так, в работе Дали – Бунюэля прослеживается важность категории внешнего подобия, симулякра[3]. В прологе фильма облако, пересекающее луну, по внешнему сходству сближается с бритвой, разрезающей глаз[4].

Помимо метафоры (тропа по сходству) для сюрреалистического кино Бунюэля остается важным и принцип метонимии или синекдохи (троп по смежности).

Одним из наиболее ярких примеров метонимического переноса у сюрреалистов является распространенный образ отсеченной руки. Так, одна из героинь фильма «Ангел-истребитель» (1962) среди ночи начинает бредить и видит перемещающуюся в отрыве от тела кисть, которая пытается ее задушить. Она замахивается на нее ножом, но в итоге оказывается, что это рука одного из присутствующих в комнате. Отрубленная кисть с ползающими по ней муравьями – также один из самых запоминающихся образов из «Андалузского пса». Рука, взятая как часть вместо целого, символически отождествляется с «захватыванием», апроприацией, «обживанием» и интериоризацией внешнего мира. Это сближение может иметь как позитивные, так и негативные коннотации: рассматриваться с точки зрения характерной для западных интеллектуалов критики капитализма или трактоваться нейтрально, например, в качестве освоения человеком неизвестного и негарантированного бытия, как это осмыслено у Левинаса.

Жиль Делёз в книге «Кино. Образ-движение» предполагает у Бунюэля более радикальную позицию: «Как у бедных, так и у богатых цель и судьба импульсов одна: разорвать на куски, урвать кусок, накопить хлам, набросать целое поле отбросов и объединить все импульсы в единственном и одинаковом импульсе смерти. […] …к одному и тому же делу деградации сопричастны не только бедняки и богачи, но также добрые и святые люди. Ибо они тоже размножаются на свалках и остаются приклеенными к кускам, которые они утаскивают. […] Каждый человек совмещает в себе хищного зверя и паразита. […] Богатая, красивая и добрая Виридиана эволюционирует не иначе, как через осознание собственных бесполезности и паразитизма, без которых немыслимы импульсы делать Добро. Повсюду один и тот же импульс паразитизма. И это диагноз»[5].

Так, рука может выступать в качестве метафорически-метонимического изображения чего-то «хищного», жадно и без разбора поглощающего внешний мир, и в качестве присваивания, паразитическим образом этот мир истощающего. Кисть руки рифмуется с насекомыми не только в изобразительном, но и в смысловом регистре.

Делёз, развивая тематику ассоциативных образных цепей у Бунюэля, пишет о работе фантазматического образа не только

3. Жиль Делёз в книге «Различие и повторение» определяет симулякр как «систему, в которой различное соотносится с различным посредством самого различия».

4. Подробно об этом механизме пишет Михаил Ямпольский в статье «Не в бровь, а в глаз: 90 лет “Андалузскому псу” Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали» для журнала «Искусство кино»: https://kinoart.ru/reviews/ne-v-brov-a-v-glaz-90-let-andaluzskomu-psu-luisa-bunyuelya-i-salvadora-dali

5. *Делёз Ж.* Кино. М., «Ад Маргинем», 2004, с. 193.

в смысле простого замещения знаков по принципу метафоры, но еще и их сцепления в цепочке беспрестанных метаморфоз[6].

Клок волос в «Андалузском псе» становится ежом, который превращается в округлую шевелюру, а затем – в кружок праздношатающихся. Образы-грезы у Бунюэля функционируют так, что «каждый актуализирует предыдущий и актуализируется в последующем, чтобы в конечном счете вернуться к вызвавшей его ситуации». То есть у Бунюэля «не существует различимости реального и воображаемого»[7], что возвращает нас к тезису Фрейда о том, что в бессознательном истину от вымысла отличить невозможно.

Лакан и Бунюэль

Этот тезис Фрейда становится понятнее при обращении к Лакану, который считал, что регистры реального и воображаемого предстают как взаимосвязанные. Именно поэтому сон и бред, будь то садистические сновидения в «Дневной красавице» (1967), сон о мертвой матери в «Скромном обаянии буржуазии» (1972) или галлюцинация смеющейся публики в фильме «Он» (1953), не только изображают фантазм, но и вскрывают реальное, выдают некую истину о субъекте, скрытую от него в сознании.

Циклический же механизм функционирования образов, свойственный сюрреалистическим картинам Бунюэля, в целом соответствует работе означающих у Лакана. Однако означающее – это не знак, оно не имеет референта, но только отсылает к другим означающим. Ключом к пониманию того, как устроен пласт символического, конституированный означающими (третий регистр психики в модели Лакана), является категория повторения.

В кинематографе Бунюэля к хаотично упорядоченным и замысловатым цепочкам означающих неоднократно отсылают различные сцены. Северина вышивает перед парализованным мужем в «Дневной красавице», женщина вяжет в первых кадрах «Призрака свободы» (1974) и финальных «Этого смутного объекта желания» (1977).

Фильм «Он», который весьма холодно приняли в Каннах, был тем не менее одним из любимых фильмов Жака Лакана. Что само по себе неудивительно, ведь картина представляет немалый интерес с точки зрения аналитической практики. «Он» иллюстрирует структуру паранойи, с одной стороны (в форме бреда ревности), и механизм перверсивного желания с присущим ему фетишизмом, мазохизмом и вуайеризмом – с другой[8].

В кинематографе Бунюэля примечательно еще и то, что любовь здесь всегда выпадает за грань нормы. Так, начиная с «Золотого века» (1930) и вплоть до «Скромного обаяния буржуазии», истинно влюбленные преследуют объект своей любви, несмотря на «все мерзкие человеколюбивые идеалы, патриотические и прочие жалкие механизмы реальности»[9]. Любовь Бунюэля – это всегда l'amour fou, которая противостоит и которой противостоят.

6. Там же, с. 353.

7. Там же, с. 355.

8. См.: *Мазин В.А.* Цит. изд., с. 39.

9. Так Дали написал в программе к «Золотому веку». См.: Revue-programme du Studio 28, reproduit en fac-similé dans *L'Âge d'or, correspondence Luis Buñuel – Charles de Noailles* – Les Cahiers du Musée national d'art modern, 1993.

Противостоит любовь в первую очередь иллюзиям воображаемого регистра. Человек, обитающий в лоне воображаемого, – это до крайности нормальный, почти безупречный для социума невротик, каким в фильме предстает дон Франсиско. В психоанализе эта крайность личности противопоставляется другой, перверсивной. Невротик поддерживает желание на одном уровне, пытаясь ускользнуть от его исполнения и разрядки (как будет происходить в «Этом смутном объекте желания»). Перверсивный же субъект свое желание осуществляет, принося в жертву себя самого.

И хотя желание само по себе всегда перверсивно (с точки зрения структуры психики) дон Франсиско не перверт, а невротик. Он беспрекословно служит Закону. О «нормальности» персонажа свидетельствует и тот факт, что на его стороне не только священник, но и мать Глории – эти хранители патриархального порядка власти, в котором паранойя дона Франсиско в конечном счете и коренится (в частности, в таких ее аспектах, как бред преследования и бред величия, стремительно развивающихся у героя в ходе картины). Параноик, как и любой другой субъект (по Фрейду), еще и перверсивен, так как обладает желанием, которому культура обычно сопротивляется.

Повторение

Концепцию повторения разрабатывали в своих учениях и Жак Лакан, и Жиль Делёз, которых в равной степени (но по разным причинам) заинтересовала работа Сёрена Кьеркегора с одноименным названием. Для Делёза повторение (как существующее за пределами репрезентации) представляет собой реализацию бытия как различия. Для Лакана же повторение составляет другую сторону представления и не может быть полностью отделено от него (несмотря на их радикальную неоднородность). Это связано с самой конституцией психоаналитического субъекта.

Концепция повторения у Кьеркегора строится как бы на двух уровнях. Первый из них можно свести к утверждению, что *повторения не существует* (его раскрывает история автора, вернувшегося в Берлин, с тем чтобы повторить эмоции, которые он пережил, будучи там впервые, но в конце концов в этом разочаровавшегося). Второй же пласт возникает тогда, когда автор-нарратор-лирический герой осознает, что то, что действительно повторяется, – это сама *невозможность повторения*. Кьеркегор увидел в повторении сам *акт мысли*, отличный от припоминания.

«Повторение и вспоминание – одно и то же движение, только в противоположных направлениях: вспоминание обращает человека вспять, вынуждает его повторять то, что было, в обратном порядке, – подлинное же повторение заставляет человека, вспоминая, предвосхищать то, что будет»[10].

Делёз выделяет три вида повторения в соответствии с тремя темпоральными модусами: avant, pendant и après. Первый – повторение

10. *Кьеркегор С.* Несчастнейший. М., ББИ, 2002, с. 27.

«Ангел-истребитель», режиссер Луис Бунюэль

в отношении к прошлому, повторение механическое – как излюбленный Бунюэлем мотив буржуазных ужинов, возникающий в «Виридиане» (1961), «Ангеле-истребителе» и сведенный к абсурду в «Скромном обаянии буржуазии». Второй вид повторения – это повторение-идентификация, которое всегда появляется в качестве маскировки и показывает некую перемену, метаморфозу. Здесь субъект совпадает со своей модификацией. Что же касается третьего типа, он отсылает к будущему и отделяет таким образом продукт повторения от условий его возникновения, утверждая в качестве безусловного и независимого само повторение – *повторение новизны*.

Этот третий тип повторения отсылает нас к ницшеанской идее «вечного возвращения».

Понятие «вечное возвращение» *не* подразумевает, что все, что когда-либо происходило, возвращается, воспроизводится. Оно относится к типу повторения, которое активно выбрасывает и удаляет то, что принадлежит повторению самому по себе, а именно первым двум режимам повторения. Мир вечного возвращения – это «мир безличных… особенностей»[11], а само вечное возвращение – несубъективная сила, отсылающая к «воле к власти» у Ницше и «мировой воле» у Шопенгауэра.

Как уже было отмечено, несмотря на то что для Лакана и Делёза существенную роль играет концепт повторения, между пониманием ими этого термина присутствуют заметные расхождения. Делёзианская концепция пренебрегает различием между символическим и реальным, которое подразумевает некоторую «реализацию символического», с одной стороны, и сопротивление символического реальному – с другой (как это происходит в психоанализе Лакана).

11. *Делёз Ж.* Различие и повторение. ТОО ТК «Петрополис», 1998, с. 333.

«Дневная красавица», режиссер Луис Бунюэль

Одно из следствий этого – возвышение понятий «шизофрения» и «психоз» в совместной концепции шизоанализа Делёза и Гваттари.

При этом три лакановских регистра – символического, воображаемого и реального – можно сопоставить с тремя типами повторения у Делёза. Так, воображаемое – регистр повторения в качестве одинаковости, символическое – регистр повторения в качестве идентичности (не случайно *субъект* у Лакана действует в пространстве символического, оперируя означающими и соотносясь с другими означающими), реальное же – регистр повторения в качестве совпадения, разрыва и «новизны».

Отношение символического, воображаемого и реального можно представить в качестве взаимопроникновения, а точнее, амбивалентного существования символического и реального при постоянном «мерцании» иллюзии воображаемого, что обращает нас к метафоре бессознательного в виде ленты Мёбиуса (или бутылки Клейна как ее объемного воплощения), к которой неоднократно прибегал Лакан в своих семинарах. Здесь исчезают параметры «поверхности» и «изнанки».

Постоянный сбой повторения в конечном итоге приводит нас к выводу, что единственное, что повторяется безошибочно, – это сама разница. В этом отношении Лакан и Делёз солидаризируются. Главное же их различие касается вопроса неудачи в повторении. Для Делёза очевидная неудача или невозможность повторения приводит к признанию различия как чистого утверждения: единственное, что повторяется, – это разница, единственное сходство – это сходство различия. Кажущаяся неудача повторения на самом деле является триумфом различий, которые в онтологии Делёза постулируются как самое существо повторения. Концепция Лакана принимает иной, возможно,

более радикальный поворот. Неудача является двигателем повторения (как в детской игре Fort-Da, описанной Фрейдом), но неудачей все не ограничивается, за ней скрывается что-то еще, что-то мимолетное – то, что субъект хочет видеть снова и снова.

Так, в «Ангеле истребителе» сцена, где герои приходят на ужин, в начале фильма повторяется дважды, и именно повторение в итоге освобождает несчастных буржуа из «плена», а все «Скромное обаяние буржуазии» строится как череда повторений.

Делёз и Бунюэль

Повторим, что у Делёза повторение – это повторение различия, повторение «не того же самого», повторение становления, которое уходит от закона тождества и образует сингулярности, события в их многообразии.

В «Различии и повторении» Делёз пишет: «Если повторение существует, оно одновременно выражает особенность – против общего, универсальность – против частного, примечательное – против обычного, единовременность – против переменчивости, вечность – против постоянства. Во всех отношениях повторение – это трансгрессия. Оно ставит под вопрос закон, оно изобличает его номинальный или всеобщий характер в пользу более глубокой художественной реальности»[12].

Так, модель повторения отождествляется здесь с абсолютной материей у Аристотеля. Делёз также отмечает материальную модель повторения у Фрейда, которую он находит в концепции инстинкта смерти; ее нематериальным коррелятом в психике является вытеснение.

Возвращение у Делёза происходит лишь в качестве утверждения различия, то есть всегда как *неравное*. При этом философ здесь пренебрегает даже причинно-следственными и темпоральными отношениями.

Примером может послужить любопытный феномен восприятия сцены на колокольне из фильма «Он» Луиса Бунюэля. Эта сцена предстает перед современным зрителем как цитация культовой картины Хичкока «Головокружение», несмотря на то что на самом деле имело место ровным счетом *обратное* отношение: фильм Бунюэля повлиял на Хичкока, который снял «Головокружение» пятью годами позже, в 1958-м. Однако сегодня кажется, что в определенном смысле именно картина Бунюэля *повторяет* «Головокружение», а не наоборот.

Делёз пишет о том, что Бунюэль делает повторение законом мира в противовес энтропии, случайности. По мнению философа, с фигурой Бунюэля связан и важнейший переход в кино – от образа-движения к образу-времени.

Жиль Делёз задается вопросом, может ли настоящее время при определенных условиях выступать в роли времени в целом. Ответ заключается в том, что это возможно только в том случае, если отделить время от его же собственной актуальности – точно так же, как мы отличаем прошлое от актуализировавшего его образа-воспоминания. Это

12. *Делёз Ж.* Кино. Цит. изд., с. 403–405.

реализуемо, если отойти от линейной последовательности привычного для нас, мерно «движущегося» времени – цепи событий, выстроенных сообразно плану истории. Совершенно иного эффекта можно добиться, заменив горизонтальную перспективу оптической-вертикальной, своеобразным «взглядом вглубь».

Делёз считал, что Бунюэль освободил время и сменил его подчиненность движению на противоположное, дав образу свойство «повторения-вариации».

В большинстве фильмов Бунюэля время циклично. В последний период творчества режиссер углубил проблему времени, развив, а точнее, «разветвив», в свою очередь, и концепцию повторения.

В «Дневной красавице» паралич мужа в одно и то же время и происходит, и нет (внезапно он встает, чтобы обсудить с женой отпуск); в «Скромном обаянии буржуазии» показан не столько цикл неудачных обедов, сколько один и тот же обед в не сводимых друг к другу режимах и мирах. В «Призраке свободы» почтовые карточки на самом деле являются порнографическими, хотя изображены на них всего лишь памятники, лишенные какой бы то ни было двусмысленности…

В фильме «Этот смутный объект желания» мы встречаем одно из лучших изобретений Бунюэля: вместо того чтобы доверять различные роли одному и тому же персонажу, он выбирает несколько персонажей на роль одного и того же лица. Как пишет Делёз, прежде «натуралистическая космология Бунюэля, основанная на циклах и их последовательности, уступает место множественности одновременных миров, одновременности настоящих времен в различных мирах. И это не субъективные (воображаемые) точки зрения в одном и том же мире, но одно и то же событие в объективных и различных мирах, которые все свернуты в событии, в неразвертываемой вселенной». ◆

Кирилл Горячок

САТАНА ТАНЦУЮЩИЙ

«Симеон Столпник» Луиса Бунюэля

«Я все еще атеист, слава богу», – шутя замечал Луис Бунюэль, когда у него спрашивали о его религиозных взглядах. Иронию по отношению к католической церкви режиссер пронес через всю жизнь. Родившись в испанской провинции, в которой христианство было устоявшейся и незыблемой картиной мира со средневековых времен, юный Бунюэль верил истово и слепо во все, чему его учили родители и священники в иезуитской школе. По крайней мере до четырнадцати лет, когда у молодого человека стали возникать первые сомнения и логические вопросы по поводу догматов церкви и сюжетов Писания. Одной из важнейших дисциплин, преподаваемых иезуитами, была апологетика. Каждый ученик должен был живо и убедительно ответить на любой заковыристый вопрос о вере и учении Христа. Ровно с той же иезуитской прозорливостью в будущем Бунюэль будет ставить под сомнение обоснованность и этику религиозной жизни в современном мире.

В его фильмах отношение автора к церкви и праведникам всегда было скорее саркастичным и язвительным, нежели откровенно негативным. А таких героев, как отец Насарио из «Назарина» (1959) или Виридиана из «Виридианы» (1961), вернее было бы назвать трагическими, чем комическими или карикатурными. Режиссер подчеркивает в их лице процесс отмирания духовных ценностей, уходящих корнями к самому распятию Христа. Этика библейских заповедей, проповедуемая героями Бунюэля, амбивалентна, а окружающий мир во всем его многообразии становится настолько непостижим и неясен, что зачастую любовь к ближнему может обернуться плачевными и непредсказуемыми последствиями.

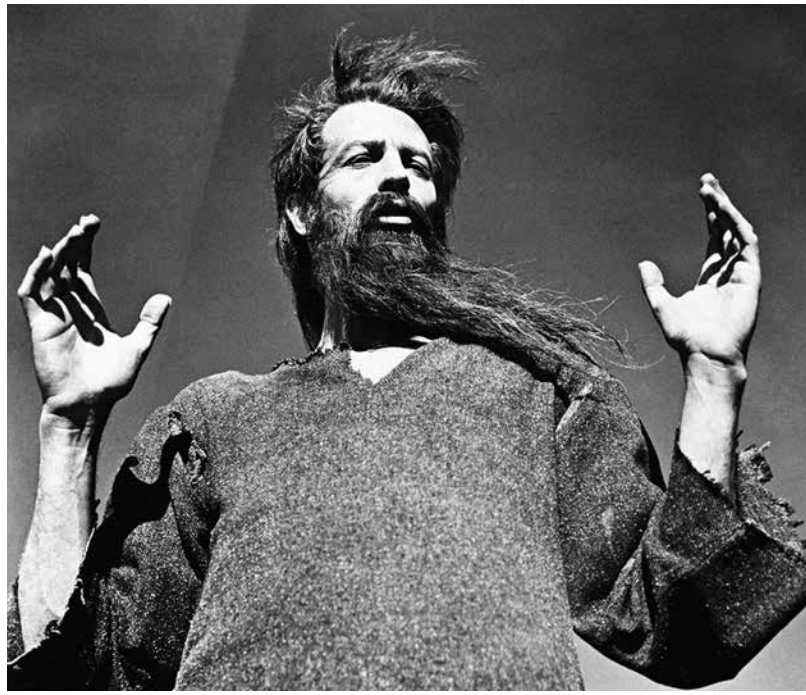
Мотивы устаревания христианской этики в мире, пережившем две мировые войны, в полной мере

отразились в короткометражном фильме Бунюэля «Симеон Столпник» (1965). Не случайно две главные роли – святого и сатаны – сыграли актеры из «Назарина» и «Виридианы» Клаудио Брук и Сильвия Пиналь соответственно. Последняя лента так называемого мексиканского периода творчества режиссера из-за ее скромного хронометража в 43 минуты («Симеон Столпник» изначально снимался как одна из частей киноальманаха, хотя сам режиссер утверждал, что писал сценарий для полнометражного фильма) может показаться необязательным и даже случайным произведением классика, но это совсем не так. Более того, это, пожалуй, самая личная картина режиссера.

Бунюэль заинтересовался фигурой святого Симеона еще в 1920-е годы. О житии отшельника он узнал из средневековой книги «Золотая легенда» – настоящего кладезя католических апокрифов и фольклорных интерпретаций Библии и житий мучеников, – подаренной режиссеру его другом поэтом Федерико Гарсиа Лоркой. «Он долго смеялся, считая, что испражнения отшельника напоминали оплывший воск свечи», – вспоминал Бунюэль впечатления Лорки от прочитанного и, конечно, не обошелся без этой детали в самом фильме. С тех пор фигура святого аскета не переставала волновать воображение Бунюэля, и в нем он увидел идеальное воплощение идеи отчуждения и заката христианства.

По преданию, сирийский святой Симеон Столпник, равно почитаемый как в католической, так и в православной традиции, дабы избежать искушений тела, соорудил себе из груды камней большой столп в горах и на вершине его провел остаток дней в возвышенных стремлениях к Богу. Подвижничество его происходило в V веке, во времена возрастающей роли христианства в мире, и, как писал историк Эдуард Гиббон, монашеская святость Симеона тут же стала предметом обожания среди паломников и государственных деятелей: «Толпы пилигримов, приходившие из Галлии и из Индии, преклонялись перед божественным столпом Симеона; племена сарацинов с оружием в руках оспаривали одно у другого честь его благословения; царицы Персии и Аравии с признательностью отдавали должную дань его сверхъестественным добродетелям, а младший Феодосий обращался к святому отшельнику за советами в самых важных церковных и государственных делах». Грубо говоря, без дела святой не сидел, и, по разным сведениям, не только участвовал в политической жизни, сидя на столпе, но и выступал в качестве арбитра в спорах прихожан и вел коллективные молитвы. Высокое почитание Симеона хорошо показывает Бунюэль в первых минутах фильма, когда герой впервые ступает на свою Голгофу.

Нужно сказать, что Бунюэль не был первым, кто попытался переосмыслить непогрешимый образ святого Симеона. Первым своеобразным ревизионизмом фигуры аскета можно назвать поэму поэта-романтика Альфреда Теннисона «Святой Симеон Столпник» (1842). В ней автор изображает подвижника куда более человечным и даже жалким, чем это было принято в житиях и религиозных текстах. Его Симеон одержим сомнением в том, что все его тяготы и труды, на



«Симеон Столпник», режиссер Луис Бунюэль

которые он обрек себя, ради Спасения после смерти, могут не принести желаемых результатов. Нет никаких гарантий, в том числе нет и знаков от самого Бога, что ему уготовано место в раю. Теннисон, таким образом, высмеивает идеал святости и ставит под сомнение его этичность. Симеон Столпник оборачивается эгоистом, который ищет лишь индивидуального спасения и которого больше ничего не заботит.

Спустя век польский поэт Станислав Гроховяк чуть более радикально развил идеи Теннисона в одноименном стихотворении 1978 года. Здесь автор уже прямо обвиняет Симеона в циничном эскапизме: под его столпом убивают, грабят и насилуют, но аскет лишь молча возвышает свои молитвы к небу и не вмешивается. Гроховяк уверен, что идеал праведника, который утверждает христианство, не может быть благом, ведь человек не в праве во имя места в раю быть безразличным к окружающему его злу. Хотя стихотворение было написано уже после выхода фильма Бунюэля, оно видится довольно важным для понимания контекста споров вокруг фигуры Симеона Столпника.

Сам же Бунюэль был хорошо знаком как с религиозной традицией жизнеописания святого, так и с его рецепцией в искусстве. Однако в своих размышлениях о природе святости, ее этичности и религиозной морали вообще режиссер в «Симеоне Столпнике» зашел куда дальше Теннисона и его продолжателей.

Начнем с того, что ни в одном из преданий никакой сатана не являлся к Симеону во время его тридцатисемилетнего пребывания на столпе. Именно от искушений греховного мира святой и сбежал, приняв жесткую и довольно оригинальную аскезу. Во всех без

«Симеон Столпник»

исключения источниках он показан как образцовый, праведный и верный служитель Господа. Бунюэль же основывал свою историю об искушении Симеона на совсем других источниках, в частности на пьесе «Искушение святого Антония» Гюстава Флобера.

Святой Антоний и его борьба с дьяволом куда более распространенный сюжет в искусстве со времен средневековья, нежели житие Симеона Столпника. Причина этому чисто драматургическая, конфликт праведника с сатаной – материал весьма волнительный и интригующий. Сам Флобер вдохновился картиной Питера Брейгеля-старшего, описывающей сюжет в самых изощренных и впечатляющих подробностях, а у себя дома позднее повесил гротескные гравюры Жака Калло, посвященные тому же Антонию. Пьеса о духовных метаниях святого стала делом всей жизни для французского писателя, который возвращался и переписывал эту историю десятилетиями.

В первой части пьесы святой Антоний предстает перед читателем одиноким отшельником, сомневающимся в том, что он избрал верный путь. Он мог бы стать великим ученым или путешественником, но избрал жизнь, полную лишений и страданий, и даже Бог, которому он посвятил себя, не идет с ним на контакт. Кроме того, Антоний чувствует себя не самым «полезным» святым, в отличие от других старцев и подвижников, он не смог побороть еретиков ариан. В минуты душевной слабости героя посещает сатана, чтобы показать ему, каких замечательных мирских удовольствий он лишился, когда обрек себя на аскетизм.

Плотскими искушениями Антония сразить, конечно, не удалось, и тогда бес, обратившись в облик его бывшего ученика по имени Иларион, начинает задавать своей жертве неудобные вопросы о вере и учении Христа. Дьявол при помощи научной критики библейского текста, сравнительной истории религии, этнографии и мифологии старается убедить Антония в том, что сама его вера противоречива и нелогична, а Богу куда более угодно, чтобы Антоний не молился ему в добровольном изгнании, а попытался постичь его разумом. Перед святым разворачивается вычурный парад, или, вернее, мистерия, участниками которой становятся представители самых разнообразных верований, мученики, еретики, мифологические герои из преданий различных народов. Сатана являет Антонию череду сменяющих друг друга религий, гибель богов, уступающих место новым, также обреченным на смерть. Аскет начинает думать, что и его вера столь же хрупка: что́ есть грех, а что угодно Богу по-настоящему и где он, его Бог, посреди хаоса времени и истории?

У Бунюэля в «Симеоне Столпнике» нет фантасмагорических парадов вокруг святого, и накал сюрреализма, с разной степенью проявлявшийся практически во всех его лентах, здесь не столь четко выражен, как, скажем, в «Ангеле-истребителе» (1962) с той же Сильвией Пиналь. Флоберовское столкновение догм и ересей в дальнейшем найдет воплощение в фильме режиссера «Млечный Путь» (1969) – своеобразном роуд-муви, в котором двое паломников на пути к церкви Сантьяго-де-Компостела созерцают абсурдные перепалки и конфликты на почве христианства: ученики приходской школы читают со сцены для своих родителей о проклятиях и анафемах, двое сражаются на шпагах из-за разных интерпретаций идеи о внутренней благодати, а из-за споров о Святой Троице убивают и казнят людей. Сам Бунюэль признавался, что «Симеон Столпник» мог бы куда лучше смотреться как один из сюжетов «Млечного Пути» – «фильма-прогулки в область фанатизма, когда каждый всеми силами цепляется за свою частицу истины, готовый убить или умереть за нее». Однако идея фильма об искушении святого Симеона, и в частности влияние Флобера на него, гораздо шире и многозначнее иронии над католической церковью.

«Искушение святого Антония» оканчивается катарсическим принятием героем самого себя как части бесчисленного многообразия мира, он решает «быть самой материей» и ровно в этот момент вновь обретает Бога и оканчивает свое путешествие сквозь бурю времен. Флобер использовал в работе над пьесой все научные знания, опровержения и критику христианства, которые были доступны ему на тот момент. Мишель Фуко вообще сравнивал «Искушение святого Антония» с огромной библиотекой, называл ее важнейшим интертекстуальным произведением, «вбирающим в себя все пространство существующих книг, открывающее пространство литературы, которая существует лишь в сетях уже написанного».

В середине XIX века научный позитивизм обретает ощутимую силу и влияние в европейской мысли: все возможно постичь умом, существуют универсальные истины и объяснения всяким явлениям и феноменам человеческой жизни. В этом контексте Флобер пишет произведение, которое по смыслу весьма близко «Рождению трагедии из духа музыки» Фридриха Ницше. В лице Антония писатель демонстрирует, что наука не способна отыскать единый ответ на многомерность бытия, аполлоническое начало не может выразить всю глубину противоречий жизни, его подлинный трагизм и одновременно красоту (в первых редакциях пьесы Флобера вместо Илариона подвижника искушали воплощенные Наука и Логика). Святой Антоний в финале пьесы в дионисийском порыве сливается со вселенной, таким образом отстаивая свое право на иррациональную духовную жизнь.

Писатель Генри Миллер, один из первых зрителей скандальной картины Бунюэля «Золотой век» (1930), отмечал необыкновенную способность режиссера изображать эсхатологический образ цивилизации, умирающей на глазах: «Бунюэль одержим жестокостью, невежеством и суеверием, господствующими среди людей. Он сознает, что нигде на этой земле нет человеку надежды, если не начинать с чистого листа. Он появляется на сцене, когда цивилизация – в надире. Не может быть никаких сомнений: судьба цивилизованного человека – скверная судьба. Его, человека, продал его же интеллект – заковал в кандалы, удавил и искалечил своими символами. Человек увяз в своем искусстве, задушен своими религиями, парализован своим знанием. То, что воспевает он, есть не жизнь – поскольку ритм жизни он утерял, – но смерть. И поклоняется он разложению и гниению. Он мертв, а весь организм общества заражен».

Симеон Столпник помещен Бунюэлем в пустыню, которая вызывает ассоциации с картинами его друга Сальвадора Дали, в частности с его интерпретацией страданий святого Антония. Бескрайние желтые пески, посреди которых разворачивается действие его полотен, – достаточно наглядная метафора мира, лишенного духовности и прежних устойчивых истин. Не случайно Бунюэль назвал свою картину именно «Симеон Столпник» – святой в фильме обречен на тотальное одиночество, ему нет места в современном мире и негде больше служить.

Бунюэль приводит своего героя к состоянию брошенности и ненужности постепенно. Простым людям Симеон перестает быть интересен с первым же чудом, которое он сотворил. Чуть только вор получил назад отрубленные за его преступления руки, от его благочестия и раскаяния ничего не осталось. А окружающие паломники, став свидетелями невероятного, разбрелись по сторонам в мыслях поскорее что-нибудь перекусить. Сотворенное чудо никому не оказалось полезным, прямо как «явление» Святой Девы в «Сладкой жизни» Федерико Феллини, превратившееся в абсурдное телешоу.

Корни «Симеона Столпника» можно разглядеть и в «Робинзоне Крузо», снятом Бунюэлем в 1954 году. Робинзон показан как человек

«Симеон Столпник»

стареющий и лишающийся рассудка, мечтающий лишь об одном – отыскать себе друга. Им становится абориген Пятница, и с ним невольный отшельник вступает в любопытную перепалку о религии, в ходе которой необразованный островитянин с легкостью ставит в тупик католика своими вопросами о библейских заповедях. Святой Симеон точно так же начинает испытывать тоску и одиночество, он ищет вокруг хоть кого-то, кому могло бы пригодиться его благословение, но находит лишь муху на своей ладони и бродящего под столпом осла. «Твое бескорыстие приятно душе, но твое покаяние принесет мало пользы», – говорит святой отец ему, которого в начале фильма посчитал слишком «мирским». А мир вокруг раздирается войнами, близится конец Римской империи, но путающийся в словах и мыслях старец все еще упорно вспоминает молитвы посреди пустыни совсем один.

Пожалуй, самый важный персонаж, подчеркивающий тщетность аскетизма Симеона, – его мать. В житии Столпника сообщается, что он с самого начала наказал людям не пускать женщин к месту его молитвы и даже собственной матери запретил появляться на его глазах. У Бунюэля же мать не стала мириться со словами сына, она поселилась в скромной лачуге неподалеку от столпа. Соответственно Симеон обрек не только себя на мучения, но и ее, она точно так же оставила мир, только бы быть рядом с ним. «Ты думаешь обо мне, сынок?» – спрашивает она во снах святого, но тот отвечает, что у него нет времени: он горд своей свободой и своим рабством.

«Симеон Столпник»

Когда мать Симеона Столпника умерла, по преданию, святой попросил поднести к нему закрытый гроб с ее телом. Тот же образ возникает в финале картины Бунюэля, только внутри оказывается дьяволица, более уверенная и дерзкая, чем раньше. Можно предположить, что режиссер выражает тем самым чувство вины Симеона за то, что тот оставил мать: она была последней, кому он был нужен. Сразу после этого дьявол заявляет святому, что они с ним, в сущности, ничем не отличаются. Враг рода человеческого на протяжении фильма был изгоем, гонимым и жалким существом на фоне героически сопротивляющегося его соблазнам аскета. Но в XX веке – там, куда дьявол уносит Симеона на самолете, – бес наконец-то чувствует себя прекрасно, среди своих. Они меняются местами, теперь Столпник со своей христианской моралью и фанатичной праведностью оказывается в абсолютном одиночестве.

Под звуки электрогитары гости «шабаша» исполняют танец под названием «Радиоактивная плоть», который, по словам дьявола, является «последним». Бунюэль намеренно вводит здесь мотив конца света, приближающегося конца, который, конечно, связан с наукой, параноидальным страхом перед ее силой уничтожить планету. Критика логики и рационального вообще весьма в духе сюрреализма, который старательно обнажал скрытые пагубные механизмы общества, прибегая к бессознательному. Сатана на протяжении «Симеона Столпника» не путает разум святого казуистикой и логичными опровержениями его веры, как это было у Флобера. То мироустройство, против которого

трепетно бастовал святой Антоний в пьесе, у Бунюэля уже состоялось и, более того, подошло к своему сокрушительному финалу – разложению и агонии.

Однако в финальной сцене «Симеона Столпника» можно разглядеть глубоко личный для самого Бунюэля мотив. В сидящем за столом бывшем святом, задумчиво пьющем в компании сатаны, режиссер отчасти изобразил себя. «Подобно Симеону Столпнику, взгромоздившемуся на столп и разговаривавшему со своим невидимым богом, я долгие часы просиживал в барах в раздумьях и мечтаниях, лишь иногда перебрасываясь словечком с официантом, а чаще всего беседуя с самим собой, буквально захлестываемый потоком образов, вызывавших мое удивление. Сегодня такой же старый, как наш век, я больше не выхожу из дома», – писал он в своих мемуарах. К слову, и его родная сестра Кончита Бунюэль вспоминала о брате в том же ключе: «Жизнь его в Мадриде напоминала отшельническую. Мы занимали квартиру на семнадцатом этаже единственного небоскреба столицы. Луис жил там, как монах-столпник на своем столпе».

Сам же Бунюэль завершает свою книгу «Мой последний вздох»[1] одним пожеланием: чтобы после смерти он мог иногда возвращаться в мир живых и читать газеты, узнавать, что такого безумного произошло на Земле за время его отсутствия. И одинокий Симеон, сожалеющий об ушедшем, лишившийся своего столпа одиночка, оказывается таким же грустным созерцателем и режиссером невежества, жестокости и суеверий. ◆

1. *Buñuel Luis*. Mon dernier soupir. // Édition Robert Laffont, 1982. См. также: *Бунюэль Луис.* «Мой последний вздох». В сб. «Бунюэль о Бунюэле». М., «Радуга», 1989. – *Прим. ред.*

Антон Фомочкин

МОРОК

Сновидческая реальность Бунюэля

При словах «андалузский пес» перед глазами возникает не собака на фоне флага, а что-нибудь из образной галереи Бунюэля – Дали. Разрезанный бритвой женский глаз. Муравьи, копошащиеся в ране на ладони. Отрубленная кисть руки на асфальте.

Несуществующее становится физически осязаемо, окутано настоящим переживанием. Отвращение, раздражение, нервный смех – эмоция может быть любой, но она намертво впечатает кадр в сознание.

Впечатление оказывается настолько глубоким, насколько ночной кошмар, приснившийся много лет назад, способен пронзить, стоит только с помощью случайной ассоциации вспомнить о нем. Уже в первом фильме Бунюэль очищает предметы, действия, жесты, человеческие лица и конечности от любого присущего им до того контекста.

Бунюэль деконструирует привычную реальность, разрушая зрительские ожидания. Сравнить его метод можно с лепкой «белой стены» Деллюка – экрана, на котором отражаются тончайшие оттенки чувств. Такую стену Бунюэль возводит на глазах зрителя, игнорируя сложившиеся годами привязки к вещам. Его фильмы способны вызывать дискомфорт именно из-за отсутствия элементов узнавания и идентификации обстоятельств. Зритель видит пространство, видит знакомые слагаемые, фрагменты быта, людей, но они ведут себя и существуют в кадре по законам, которые невозможно упорядочить.

Словосочетание «андалузский пес» изначально имело негативную коннотацию. Так пренебрежительно называли южан в мадридской Студенческой резиденции. За те девяносто лет, что прошли с выхода фильма, эти слова стали гиперссылкой, отзываясь в памяти через

связку с набором образов. По схожему принципу наша память работает в отношении снов; забыв обстоятельства, мы запоминаем только особенно бьющую по сознанию деталь.

Расщепленный нарратив, с которого Бунюэль начал и к которому вернулся к концу своей кинокарьеры, созвучен алогичности сна.

Наиболее контрастна в этой сновидческой материи его мексиканская картина «Забытые» (1950). На ее примере можно показать, что кинематограф Бунюэля осознает себя через сон и его внешняя форма обманчива.

Морализаторский пролог в «Забытых» о силе прогресса, который протянется от мегаполисов к окраинам и пустошам, спасая на своем пути сирых и убогих, задумывался продюсерами как смягчающий общий безжалостный (что к героям, что к зрителю) тон фильма. Оказалось, что эта искусственная надстройка позволяет рассматривать неореалистическую традицию в другой перспективе.

Жизнь врасплох предстает как часть целого. Двоемирие не в противопоставлении бедных и богатых, «правильного» существования в исправительном интернате (где дети по-вольтеровски возделывают сад) и пагубного (на злачных улицах, где грабят и убивают посреди белого дня). Всего одна сновидческая сцена ставит под вопрос реалистичность фильма: то, что выглядело как фиксация общественной болезни, превращается в условность, изнанку неореализма. Перверсии становятся осознанными, эдипов комплекс, на который режиссер до того момента намекал, в контексте открытого подсознания проиллюстрирован напрямую.

В этом контексте ироничным выглядит титр, предваряющий «Забытых», который должен убедить зрителя в том, что фильм основан на реальных событиях, а персонажи его существуют на самом деле.

На пустыре, огороженном обшарпанными стенами, мальчишки играют в тореадоров и быков. Один из них, гримасой изображая животное, щурится, глядя вперед и набирая ход. Склейка происходит за секунду до его столкновения с камерой. Теперь наш взгляд равен его взгляду, движение происходит по намеченной траектории, напрямик к «раздражителю» – куртке. Но и перед ней происходит остановка. Снова склейка, время действия сокращено, мальчишка уже пересек этот рубеж (куртку), удаляясь от объектива все дальше. Настраиваясь на реалистичность, зритель успевает оказаться и на месте вещи-раздражителя, и на месте самого мальчишки-быка. Режиссер сперва акцентируется на крупных планах, создает образ толпы, а затем переходит на общий план – ребята окружают только что вышедшего из тюрьмы Хайбо – Плута.

Принципиально важен режиссеру эпизод со слепцом на базаре, где зрителю отводится роль вуайера. Камера фиксирует то, что остается невидимым персонажам на экране. По команде Плута дети пытаются срезать с плеча слепца сумку, но тот замечает это и отбивается палкой. Постепенно нагнетая саспенс, Бунюэль вводит сцену, где шпана,

подловив слепого на пустыре, инсценирует бой быков, правда, пока не нанося бедняге увечий. Но один из ребят, Хулиан, должен поплатиться за свой донос.

Теперь Бунюэль заставляет зрителя почувствовать себя на месте жертвы. Сначала он видит на общем плане, как камень летит в затылок Хулиана и тот как бы выпадает из пространства, пойманного камерой, уползая к поваленным ветвям деревьев. На виду только его ноги. Кажется, что режиссер зрителя пощадит, не покажет напрямую, как Плут добьет Хулиана. Но нет: вот он бьет корягой по точке чуть правее камеры – по жертве, которой режиссер выбрал зрителя.

Условность детского восприятия накладывается на логику сна; именно во сне мы бессильно наблюдаем за тем, на что не способны повлиять. И единственный выход – пробуждение – примерно адекватен тому, чтобы прекратить просмотр фильма. Окончательно расписавшись в своей беспомощности. Зритель на время становится этим слепцом, потому что испытывает сильное противление нарушенному моральному табу. Ровно так же разрезанный глаз в «Андалузском псе» заставлял особо впечатлительных отвернуться от экрана. Это усовершенствованная вариация уже проверенного режиссером в 1920-е годы приема, адаптированная к кино, ставшая частью сюжета.

Один из самых обезоруживающих и действенных образов в истории кино – дети как гонцы смерти. От дьявольской одержимости до прочих психических патологий. Но наибольшим воздействием обладает неосознанность ребенком нарушаемых социальных норм. В «Шуше» (1946) Витторио Де Сики мальчишки хотят разбогатеть и купить лошадь. Но по вине Паскуале, ударившего бывшего друга ремнем, происходит кульминационное падение с моста и трагическая гибель Джузеппе. Паскуале осознает вину, раскаивается, заливаясь слезами над телом своего сверстника.

Бунюэль идет дальше. Он вводит мотив совести как свидетеля убийства, идентифицируя его через зрителя как такого же наблюдателя, взору которого открыто все, что творится на экране.

Особое значение для Бунюэля имеет ночь как поле внутренней борьбы, момент перехода сразу в нескольких регистрах, время болезни души, акцентируемое музыкой. Так, в «Виридиане» (1961) происходит тайная вечеря бездомных, где стираются общепринятые границы допустимого, вещи теряют свой первоначальный смысл. Звучит «Мессия» Генделя, голоса торжественно повторяют: «Аллилуйя», но в свадебном платье выходит беззубый калека. Ужин подходит к своему апогею. После столкновения с этой вакханалией Виридиана окончательно отринула свою принципиальную святость. И нет сомнений, что на смену вечному дню в полубреду, полному искушений, и Симеон Столпник в фильме Бунюэля 1965 года также нашел вечную тьму за стенами ночного клуба, где востребован танец под названием «Радиоактивная плоть». Рок-н-ролльная мелодия не заканчивается, поверх нее раздается истошный крик – может, Симеона, может, это просто часть

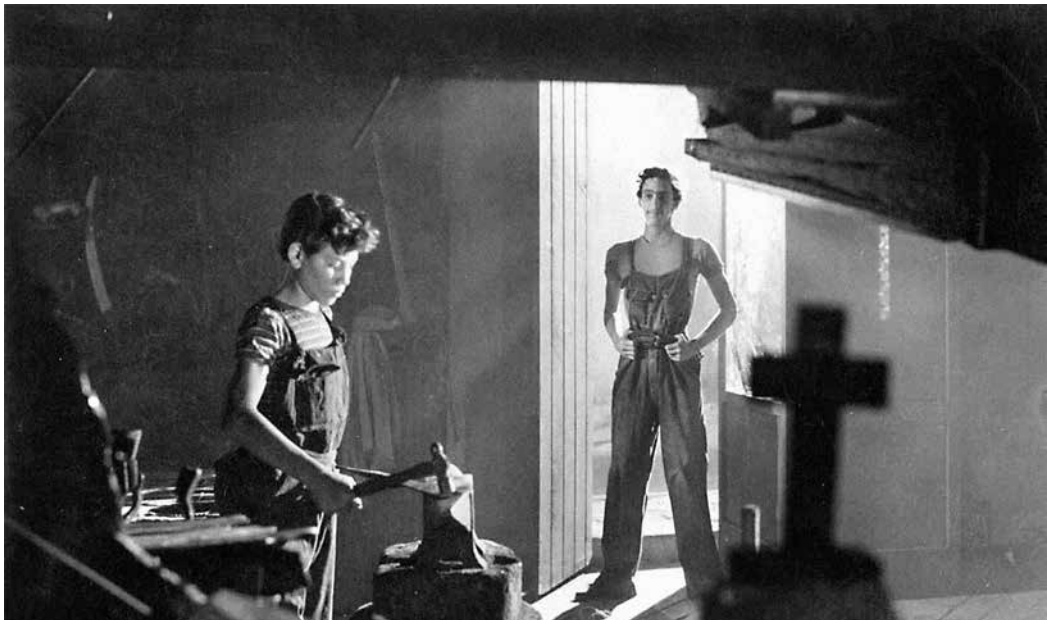
«Забытые», режиссер Луис Бунюэль

музыкальной композиции. Искусительница и ее случайный кавалер в эйфории открывают рты, визуализируя этот вопль. Толпа продолжает танцевать. Макабр как он есть.

В первую после убийства Хулиана ночь Педро видит сон, предвещающий исход этой истории и позволяющий глубже интерпретировать фильм. Мальчик входит в спальню, когда все уже давно спят. Это вписывается в концепцию вуайеризма зрителя, поскольку нет ничего более потаенного, чем подсознание. Стоит Педро сомкнуть глаза, из уставшего материального тела выходит его астральный двойник. Фоновая мелодия пущена вспять, она напоминает колыбельную. Свойственные ей материнская ласка и тепло нивелируются замкнутостью в звуковой петле. Ее безостановочное повторение вкупе с ирреальной природой происходящего искажает начальное значение аудиодорожки – она становится инструментом воздействия на зрителя.

Сон целиком снят в рапиде, неестественное движение подчеркивает его вязкость и алогичность. Навстречу проснувшемуся сыну с постели подается мать, ее лицо впервые озаряет любящая улыбка. Дихотомия, начавшаяся с деления на сон и явь, продолжается в этом ирреальном пространстве, в котором на первый взгляд нет никаких погрешностей. Это тревожное видение напрямую связано с уязвимостью образа дома для Педро. Он просыпается на том же месте, но не чувствует защищенности, здесь он встречается с тем, что пугает его на улицах.

Кажется, что постель – зона безопасности, но под матрасом Педро видит окровавленного Плута с лицом, искаженным гримасой. В этой плоскости угрозы Бунюэль использует новое художественное средство дереализации. С помощью грубых монтажных склеек положение головы Плута трижды меняется. Откуда-то со стороны на землю



«Забытые»

опускаются перья. Их белый цвет в монохромной картинке контрастирует с черной кровью на лице Плута. Этот образ стоит считывать в связке с вышедшей почти через десять лет «Виридианой» (там юродивый в свадебном платье также доставал из-за пазухи пучок перьев) и его следует трактовать как символ инициации, противопоставления чистоты скверне.

Мать Педро перешагивает через другого своего спящего ребенка, идет по кроватям, но у постели проснувшегося сына спускается на пол. Это напрямую дублирует последующее сюжетное развитие, поскольку после очередного исчезновения Педро в их доме появится Плут, с которым и согрешит мать Педро.

Перед определением Педро в исправительно-трудовой интернат ему дают возможность поговорить с матерью. Смысл диалога дублирует сон. Мать спрашивает сына о содеянном. Неожиданно предмет разговора меняется: вместо смерти Хулиана речь пойдет о краже кинжала из мастерской, в которой был замешан Плут.

Отдельное место в фильмах Бунюэля, и особенно в его сюрреалистических работах, занимает проблема коммуникации. Общение во сне ненадежно, и каждый раз обоюдное непонимание обретает новое значение. В фильмах, переосмысляющих религиозные сюжеты, это драматургическая функция, являющаяся частью позиции автора. В позднем творчестве этот мотив иронически накладывается на социальный подтекст («Скромное обаяние буржуазии», 1972) или вопрос взаимоотношения полов («Этот смутный объект желания», 1977).

Педро оправдывается, а мать протягивает к нему ладони, словно отталкивая, но сопровождающий текст жалостлив, в нем усталость от ежедневного труда. Проговариваемые слова не синхронны

артикуляции: герои либо не открывают рта, либо говорят невпопад. Мать с сыном, кажется, достигают идиллии, сливаясь в трепетном объятии. Но почему же, когда Педро снова ложится, он не может уснуть?

Беспокойно вскочив, он вдруг спрашивает, почему мать не дала ему мяса (это отсылка к эпизоду, в котором мать отказалась кормить сына и он стащил еду из тарелки, когда она отвернулась, а зритель в очередной раз оказался в роли вуайера). Тревожность Педро акцентируется нарастающей за окнами грозой. Мать направляется к нему с куском мяса, а из-под кровати к ней тянется рука Плута, и он вырывает мясо у Педро. Сын в отчаянии и страхе опускается на кровать и прячет лицо в ладонях.

Наутро неоправдавшиеся надежды мальчика на родительскую заботу встречают холодную отрешенность, с какой мать отдергивает руку, которую Педро исступленно целует. Очередной ступенью инициации для него станет следующая за этим сцена, где мать забивает взбесившегося петуха. Она рифмуется с образом падающих перьев во сне и также происходит ночью, представляя изнанку видения Педро. Убиение петуха зеркально отражает сцену гибели Хулиана.

Социальный подтекст «Забытых» искажен условностью детского восприятия – классовое двоемирие визуализируется в парке развлечений, в месте, которое остается в памяти ребенка радостными ощущениями и эмоциями. Бунюэль подает этот остров грез в бедном захолустье как инопространство. Вот он выхватывает план радостной девочки на гипсовой лошадке. А затем переходит на общий план страдающих детей, усилиями которых работает аттракцион и лошади плавно гарцуют по кругу. Счастливый сон для одних, тяжкий кошмар для других. В этом простом образе режиссер отражает классовую дистанцию, пересечь границу которой его героям невозможно.

Третья и финальная части инициации Педро приходятся на детский трудовой лагерь, где мальчуган яростно забивает двух куриц. Это своего рода экстаз, выход из материального тела, как и в сцене сна. Мы видим только тень, нависшую над птицами, и бьющий по их тушкам конец палки. И только через перебивку с беснующейся толпой перед зрителем предстает искаженное злобой лицо Педро, чья фигура по диагонали разрезает план.

Последующий эпизод знаменует новый переход для героя – как физический, так и моральный. Сначала это было упражнение на доверие: Педро послали в город за сигаретами для директора интерната, но ему пришлось ввязаться в драку и выдать Плута как виновника убийства Хулиана. Педро пытается вырваться из порочного круга, но нельзя выбраться из кошмара, не перейдя границу, а в кино это либо инициация, либо смерть. Бунюэль закольцовывает возникшие в первой половине фильма мотивы, разрушая очередные ожидания. Все нарушенные табу до того были лишь прелюдией к трагическому крещендо.

Бунюэль безжалостен в низвержении всего, что давало надежду на благополучный финал. Зритель снова оказывается в положении

вуайера, когда слепой музыкант пристает к девочке, приносившей ему молоко. Эта сцена разрушает сострадание, которое зритель к нему раньше почувствовал, – в силу нарушенного табу зрителю остается только горький осадок.

Плут забивает Педро палкой, но на этот раз Бунюэлю не требуется воздействовать на зрителя, помещая объектив на место жертвы. Ожидания со стороны смотрящего, как правило, отражают рациональное развитие событий. И если прежде режиссер испытывал зрителя жестокостью, то теперь он использует самое мощное средство манипуляции – эмпатию. Педро вызывает к себе сочувствие, потому что оказался способным на поступок.

Бунюэль снова оставляет в кадре одного Плута, занесшего над головой палку, но удара мы не увидим. На какое-то время зритель остается в неведении и может предположить, что убийства не произошло. На экране ослик стучится головой в окно, юная Мече будит отца, предполагая, что в сарае происходит нечто, что всполошило животных. Педро мертв, а Плут снова бежал.

В «Забытых» есть еще одно, предсмертное видение. Застреленный полицейским Плут из последних сил вертит головой, вторя тому движению, что видел в своем сне Педро. Эти двое не только связаны в реальном мире как протагонист и антагонист, но и сосуществуют в липком мире дремы. Двойная экспозиция: бесконечная дорога, которая видится умирающему Педро. Ему встречается пес, хотелось бы пошутить, что андалузский. Но это скорее одноголовый Цербер на пути в вечную темноту. Плут вертит головой все медленнее, отрываясь как от физической реальности, так и от сновидческого мира. Он впадает в морок; закадровый женский голос вкрадчиво призывает его уснуть, но сон этот станет вечным.

Тело Педро выбрасывают на свалку; он становится малоразличимой в сумраке ночи деталью ландшафта.

Сновидческое – это жернова, через которые проходит пережитое и зачастую иносказательно материализуется во второй реальности двоемирия. Впрочем, Бунюэлю всегда было интересно стирать эту границу, оставляя зрителя в растерянности. Появление в финале «Дневной красавицы» экипажа, звон колокольчика которого до того четко разделял явь и грезы, оставляет широкое поле для трактовок – в какой плоскости происходит последняя сцена. В квазидокументальной картине «Земля без хлеба» (1933) наиболее сильные образы Бунюэль встраивал в контекст так, чтобы они воспринимались как хроника. Но что в таком случае есть правда или реальность? «Забытые» – это короткая, как и жизнь его героев, страшная сказка, вглядываясь в которую зритель тоже проваливается в сновидческий морок. ◆

Виолетта Власова

АТЕИСТ МИЛОСТЬЮ БОЖЬЕЙ

Проблематика веры и религии в фильмах Бунюэля

Говорят, нет людей более одержимых Богом, чем атеисты. В интервью 1977 года Пенелопе Джиллиат Луис Бунюэль заявил: «Я не христианин, но я и не атеист. Я устал везде слышать свой старый афоризм “Я все еще атеист, слава богу”»[1]. При этом в автобиографии 1982 года «Мой последний вздох» есть целая глава под этим заголовком (у нас переведен как «Атеист милостью божьей»), где он отмечает, что всем управляет случайность, «верить и не верить – суть одно и то же»[2]. Это забавное противоречие полностью отражает двойственность и непостоянство атеизма Бунюэля, его отношение к собственной вере и религии. Колокола, церкви, насекомые – эти повторяющиеся образы в какой-то степени символизируют одержимость режиссера поиском трансцендентного. И хотя сам он принципиально сохранял дистанцию, используя жесткую сатиру и неприкрытое пренебрежение христианством в своем творчестве, любой, кто смотрел его фильмы, согласится, что Бунюэль больше чем просто атеист. Он не любил критиков, психоаналитиков и отвергал любые интерпретации его произведений, но его повторяющееся подтрунивание над религией, религиозные эксперименты и испытания, которым он подвергал персонажей, говорят о том, что вопрос веры для режиссера оставался открытым всю жизнь. Пространство его фильмов закрыто в идиосинкразическом мире фантазий режиссера. Но в этом мире, как ни странно, можно рассмотреть противоречивое отношение всего испанского народа к гегемонии католической церкви.

Важно помнить, в каком контексте появился Бунюэль как автор. В детстве будущий режиссер посещал иезуитскую школу Колехио дель Сальвадор. Дисциплина и строгость религиозного образования на

1. *Gilliatt, P.* Profiles (Luis Buñuel). New Yorker, 5 Dec. 1977, p. 53–54.

2. См. сборник «Бунюэль о Бунюэле». М., «Радуга», 1989.

«Ангел-истребитель», режиссер Луис Бунюэль

всю жизнь превратила его в антиклерикала, противника католического института. Но процесс испанской секуляризации – болезненный период для испанского общества, где и сегодня сохраняется противоречивое отношение к событиям гражданской войны (1936–1939) и «красного террора».

Память во многом источник бунюэлевского «автоматического письма», пропущенная через его собственные сновидения и грезы, где рождаются хаотические образы, позже – идеи для фильмов. В этом смысле известное психоаналитическое прочтение эпизода «Андалузского пса», где мужчина тащит за собой два рояля с мертвыми ослами и двумя привязанными к роялям священниками, как церковь-суперэго, сковывающее людское бессознательное, не кажется таким противоречивым.

Исследователь испанской традиции в кино Сьюзен Скарлетт говорит о ритуальной и метафизической природе кино, сходстве кино и религии и взаимопроникновении религии и культуры в Испании. Этот амбивалентный синтез религиозного и светского просочился в кино и культуру Испании, этой же двойственностью отличается творчество Бунюэля. Христианская литургия во многом похожа на киносеанс[3], что в какой-то степени отражается в «Ангеле-истребителе» (1962) на сюжетном уровне. Бунюэль на несколько дней заточает героев в гостиной особняка на улице Провидения, откуда они по таинственным обстоятельствам не могут выбраться. Героям удается покинуть пространство, только когда они, как в католической литургии, полностью повторяют свои действия в ночь заточения. В финальном эпизоде воспроизводится тот же курьез, только на этот раз герои вместе с прихожанами и священнослужителями оказываются пленниками в реальном соборе. Это метафора богослужения, покидать которое до его окончания

3. *Scarlett, E.* Religion and Spanish Film: Luis Buñuel, the Franco Era, and Contemporary Directors. Michigan: The University of Michigan Press, 2014.

«Андалузский пес», режиссер Луис Бунюэль

для верующих нежелательно. И здесь видится бунюэлевская критика католической церкви как сосредоточения несправедливых принуждений, навязанных Испании диктатурой Франко, которого поддерживал Ватикан.

Испанский кинематограф во многом обязан критическому реализму испанской литературы конца XIX века, в особенности мотиву «мучительной духовности»[4] Бенито Переса Гальдоса. Условная религиозная трилогия Бунюэля – «Назарин» (1959), «Виридиана» (1961)[5], «Симеон Столпник» (1965) – обращается к этому мотиву. В «Назарине» главный герой, отец Насарио, – истинный христианин и воплощение смирения, в силу неудачного стечения обстоятельств вынужден отправиться в странствие. Во время путешествия он встречает людей, которые видят в нем святого. Но именно его христианская доброта приносит ему страдания и испытания, отправляет в странствие, а потом за решетку. В результате, по замыслу режиссера, герой разочаровывается в своих убеждениях. Итог парадоксальный: стремление быть истинно верующим губит веру Насарио. Похожий исход истории в «Виридиане» – девушка в филантропическом и самоуничижительном порыве решает организовать в особняке своего покойного дяди приют для бездомных. Но неожиданно бездомные оказываются не беспомощными нищими – сначала выражают свое нежелание работать, а потом устраивают пир с погромом и оргией в доме Виридианы во время ее отсутствия. Позицию Бога Бунюэль принимает в «Симеоне Столпнике», вольном пересказе жития преподобного, – испытывает его веру на прочность. В конце концов герой вместе с сатаной в женском обличье попадает в Нью-Йорк 1960-х на рок-н-ролл-вечеринку – полную

4. *Scarlett, E.*, ibid.

5. «Назарин», «Виридиана», «Тристана» – адаптации романов «Альма» и «Назарин» Бенито Переса Гальдоса.

«Назарин», режиссер Луис Бунюэль

противоположность его аскетическому образу жизни. Смысл его подвига остается далеко в V веке, основного (но условного) времени действия фильма, герой выглядит растерянно, но и возвращаться обратно к своей аскезе будто не торопится.

Всю трилогию связывает подчеркнуто высокая нравственность центральных героев, но их духовность делает их уязвимыми перед проблемами материального мира, что в итоге приводит к ощущению почти комической бессмысленности лишений и ограничений. Важно, что и Виридиана, и Назарин, и Симеон глубоко верующие, но не являются частью католического института – Виридиана так и не добирается до монастыря, Назарин оказывается вне закона, а Симеон связан с монашеской общиной косвенно. Символическое уничтожение их религиозности, «обратная катехизация»[6], выражает отторжение и неприязнь репрессий католицизма. А их самоотверженная вера и высокая духовность кристаллизует стремление к равенству, любви и мистическому искуплению. Помещая своих персонажей в экспериментальное пространство причудливого воображения, Бунюэль выступает почти человеческим энтомологом – люди внутри его фильмов становятся эквивалентом насекомых в стеклянной банке, одним из возвращающихся образов его фильмографии.

Вместе со своими коллегами-сюрреалистами молодой Луис Бунюэль, понятное дело, был увлечен литературой маркиза де Сада – наверное, самого известного богохульника в истории западной культуры. В финальном эпизоде «Золотого века» (1930) человек с внешностью Христа выходит из здания вместе с тремя мужчинами в облачении епископов. За ними выбегает замученная девушка. Христос отводит ее за дверь,

6. *Scarlett, E.*, ibid.

«Виридиана», режиссер Луис Бунюэль

мы слышим визг и видим женские черепа на кресте в следующем кадре. Это прямая отсылка к роману де Сада «120 дней Содома, или Школа разврата». В «Назарине» сцена диалога отца Насарио и умирающей от чумы девушки вдохновлена «Диалогом между священником и умирающим». Злая бунюэлевская сатира пропитана влиянием творчества писателя. Эпизоды «Млечного Пути» (1969) условно связаны между собой паломническим походом двух мужчин в Сантьяго-де-Компостела, чтобы поклониться мощам святого Иакова и обрести благодать. На своем «млечном пути» они встречают христиан и еретиков разных эпох. Здесь маркиз де Сад появляется в садомазохистском эпизоде, совершает акт флагелляции: издеваясь над девушкой, он пытается разуверить ее в существовании Бога. Помимо прочего Бунюэль рассказывает нам о том, почему Иисус носил бороду (святая Мария думала, что она ему идет), показывает обряд религиозной эксгумации, в которой священнослужители внезапно обнаруживают, что прошлый епископ не был святым – его тело разложилось, – хотя при жизни он всем казался праведником. Абсурд и отсутствие логики в происходящем создают комический эффект – и смешным уже кажется спор героев о триединстве Бога. В конце фильма Бунюэль оговаривается в титре: все диалоги заимствованы из теологических книг и Священного писания.

Кем идеологически выступает (или не выступает) Бунюэль? Сюрреалистом? Анархистом? Антиклерикалом? Богохульником? Или все-таки марксистом? Да, в его фильмах присутствуют сновидения и иллюзии, но это скорее влияние сюрреализма, его кино слишком нарративно, чтобы в полной мере относиться к этому направлению. И хотя он сочувствует взглядам испанских левых, нельзя сказать, что его фильмы отличаются идеологической заряженностью определенного

толка. В мемуарах он подчеркивает свою аполитичность и смеется над любым твердым убеждением в чем-либо.

Его сложно охарактеризовать с конкретной позиции – этот интерпретационный плюрализм подтверждается двойственным характером метафор, с одной стороны, и противоречивыми высказываниями самого режиссера – с другой. Но что если Бунюэль использует ересь как прием? И это выражается не только цитированием маркиза де Сада в фильмах, но распространяется на отвержение любых, не только религиозных, догм?

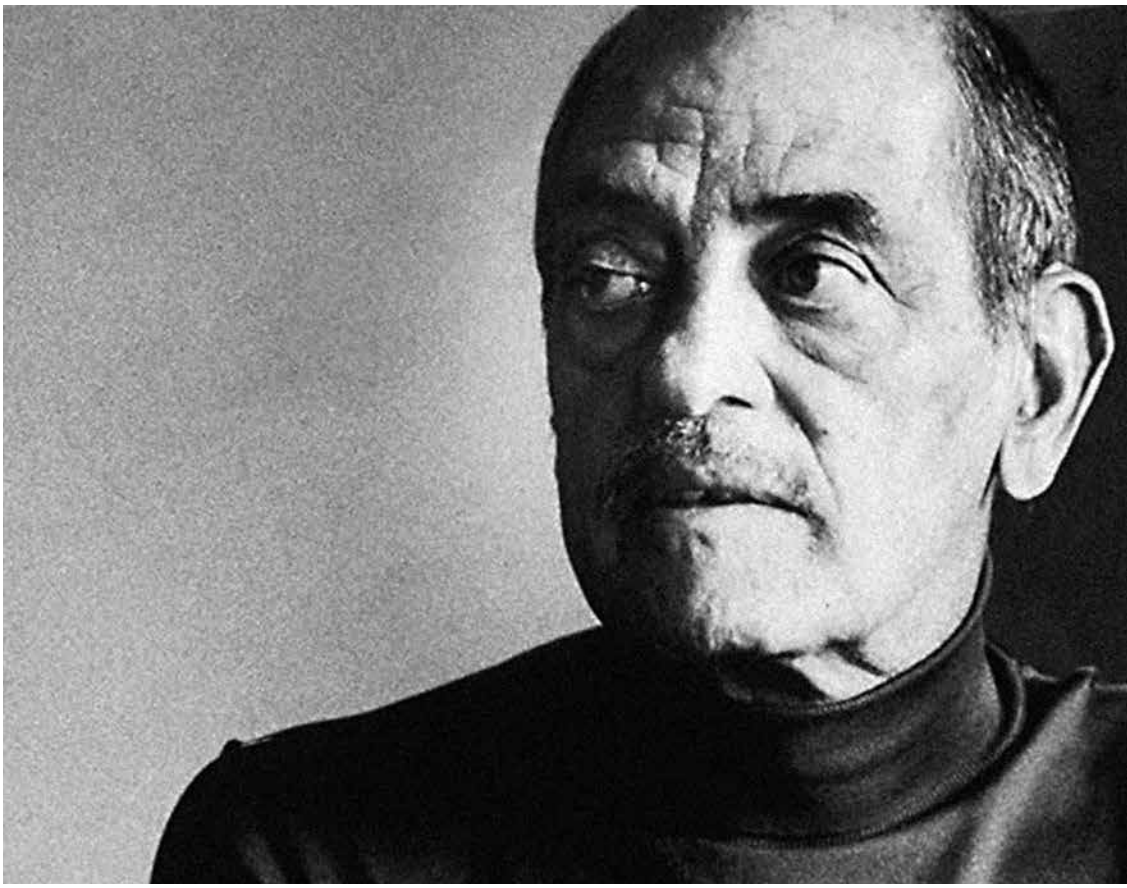
В эпоху Высокого Средневековья еретики воспринимались как худшие преступники против христианства, а сама ересь теологически – доктринальная ошибка[7]. Произведения Бунюэля во многом «худшие преступления против христианского общества», выступление против католической церкви, которая оказала сильное влияние на режиссера в детстве. Но не только. Отступая от заветов сюрреализма или нарушая кинематографические правила, разрывая логику повествования или смешивая жанры, он тоже в какой-то степени выступает еретиком[8]. В фильме «Он» (1953) есть сцена, где муж-параноик, яростный католик, в порыве ревности затыкает замочную скважину шляпой, чтобы никто точно не мог подсмотреть за его женой. Бунюэль заимствовал эту сцену из воспоминаний своего подросткового возраста: в ванной комнате можно было пробраться за стенку, откуда подростки могли подглядывать за женщинами. Дамы, зная, что за ними наблюдают, вставляли в эти отверстия длинные шпильки от своих шляп и больше не опасались стать объектом любопытства. Эпизод в фильме только вдохновлен этим воспоминанием, но здесь Бунюэль явно нарушает один из принципов «автоматического письма» – сохранение исходного состояния, воспоминания в первоначальном виде.

Ему вообще чужды любые догмы, он смеется над всяким убеждением. Как вспоминал соавтор режиссера Жан-Клод Карьер, он был атеистом и высмеивал свой же атеизм, хотя при этом всегда сохранял дистанцию. В конце концов, нельзя быть атеистом и высмеивать Бога. Если ты высмеиваешь Бога, значит, ты его в какой-то степени признаешь[9]. Это амбивалентное отношение сделало характер атеизма Бунюэля таким противоречивым: с одной стороны, это будто бы выражение его собственного разочарования в вере и любой идеологии, а с другой – он вместе со своими героями находится в некоем поиске чего-то Сверх, трансцендентного. И даже его очевидные выпады в сторону католической церкви как института не кажутся однозначными – это не антиклерикализм, а скорее игра в антиклерикализм, злая шутка, безысходный замкнутый круг. ◆

7. *Wakefield, W.L., Evans, A.P.* Heresies of the High Middle Ages. – Columbia University Press, New York, 1969, p. 2.

8. *Reia-Baptista, V.* The Heretical Pedagogy of Luis Bunũel. ESE1-Teses. Universidade do Algarve. Faro, 1987.

9. См.: *Carrière Jean-Claude*. Buñuel and religion. URL: https://youtu.be/q60E3j_m9qY



Публикуемые ниже статьи Луиса Бунюэля, жившего тогда в Париже, были впервые напечатаны в 1927—1928 годы в мадридской Gaceta literaria и позже републикованы в первом номере журнала Griffith (1965, октябрь), а затем в Cahiers du cinéma.

Конечно, Бунюэлю было важно стать автором авангардистского литературного издания, но большого интереса к критике он не испытывал и в одном из писем признавался: «Несмотря на мои успехи в этой области, — о, ужас! — я не критик. Пусть другие пишут о моих творениях. Мне же сейчас это нужно просто для того, чтобы пробиться».

Луис Бунюэль

О ФОТОГЕНИИ ПЛАНА

Фотография для кино – это лишь средство выражения, его перо, его чернила, но не его мысль[1].

В развитии изобразительных искусств, как и в развитии музыки, наступает момент первостепенной важности. Все они до сей поры подпитывались изживающей себя традицией и не исследовали наиболее плодотворных, специфических для каждой сферы выражения пространств. Пока они погружены в вековую летаргию, кажется, что в темных закоулках их эволюции застыло само время. Но вот дух времени вселяет в них новую, неожиданную силу, их горизонты ширятся, выплескиваясь в разные стороны, словно морские волны на песок, и вот уже концепт того или иного вида искусства в полной мере сформировался и окуклился, достигнув своего вершинного, окончательного состояния.

Что для других искусств Чимабуэ, Джотто, Бах и Фидий, то для кино – Дэвид Уорк Гриффит. Несколько лет назад такое странное соединение имен могло бы показаться святотатством. Сегодня никого оно не удивит. Гриффит не просто новатор, это подлинный создатель фотогенического искусства. Его фигура – ослепительная веха в истории кино, которую гений Гриффита барьером разделил на две эпохи. Первая, эпоха синематографа, от искусства так же далека, как лубок от живописного полотна. Это в лучшем случае пора проб в поисках средства, кисти или мрамора, никоим образом не сознающая собственного devenir[2]. Эпоха же фотогении берет начало в 1913 году, с приходом Гриффита, который с помощью крупного плана и благодаря ему вводит кино в круг изобразительных искусств.

Сегодняшнему зрителю в доисторических картинах Гриффита чего-то явно не хватало бы. При том, что

1. В оригинальном испанском тексте по-французски: La photographie n'est pour le cinéma qu'un moyen d'expression, sa plume, son encre, non sa pensée. – *Везде прим. переводчиков.*

2. Devenir (*фр.*) – здесь: становление. В тексте по-французски.

прочие их составляющие – освещение, актеры, декорации и пр. – сами по себе уже фотогеничны, эти фильмы в целом грубы и несовершенны. Так как все означенное элементы своего рода риторики кино – необходимой, впрочем, и сейчас, – однако сущность и материя фотогении – это, после объектива, крупный план. Это ее мозг – орудие мысли, ее слова, из коих строится событие в переводе на язык кино.

Крупным планом мы – за неимением более точного термина – называем результат проекции ряда кадров, комментирующих или выражающих часть общего вида пейзажа или человека. Режиссер мыслит изображениями, которые распределяет по планам. Его подлежащий воплощению замысел складывается из отдельных элементов, которые нужно расположить в некоем порядке, сопрячь с другими, встроить в целое; короче, режиссеру не обойтись без компоновки и задания ритма, с чего и начинается искусство. Ибо кино, которое прежде всего – движение, будет действительно фотогеничным, только если обретет свой ритм.

Луис Бунюэль на съемках «Млечного Пути»

Просто снимая бегуна, мы получаем кинематографический объект. Но если мы в ходе проекции видим быстрые ноги, потом – головокружительное мелькание пейзажа, после – напряженное лицо бегущего, то есть если в этой череде сменяющихся кадров камера нам представляет в отвлеченном виде основные признаки этого бега и ощущений бегуна, тогда этот объект фотогеничен.

Изобразить движение или ощущение, что позволит нам почувствовать себя этим бегущим человеком, мало; гармония света и тени, разная длительность кадров во времени, пространственные свойства каждого из них могут доставить сами по себе такое же удовольствие, как фразировка симфонии или абстрактные формы и объемы современного натюрморта. Этот пример нам позволяет в общем виде выделить современные направления в кинематографе, которые можно назвать фотографическим, психологическим и чистым кино. К последнему принадлежат абстрактные фильмы Викинга Эггелинга и «Диагональная симфония» Руттмана[3], где объектами внимания художника становятся изменчивая интенсивность света и тени, сопоставление разных объемов и вставление одних в другие, меняющиеся

3. Бунюэль здесь путает «Диагональную симфонию» (1924), немецкий фильм шведского дадаиста Викинга Эггелинга, и «Берлин: Симфония большого города» (1927) Вальтера Руттмана, немца, испытавшего влияние фильма «Кино-глаз».

«Большое ограбление поезда», режиссер Эдвин Портер

очертания фигур. О человеке в этих фильмах ничто не напоминает. Дальше уйти от природы просто невозможно. Любопытно, что попытки эти – не особенно успешные – были сделаны в 1919 году.

Личностный характер, привнесенный Гриффитом в кино, и быстрый подъем кинематографа в иерархии искусств суть следствия распространения крупного плана. Впервые применил его еще в 1903 году Эдвин Портер в «Большом ограблении поезда» – скорее всего, неосознанно, не под влиянием творческой интуиции, а по воле случая. Нам всем случалось видеть снимки того времени, на которых модель в длинном сюртуке или рединготе неизменно предстает пред нами в полный рост. В один прекрасный день фотографу пришла идея придвинуть аппарат поближе, и с тех пор возникла мода на фотографии по грудь. Эдвин Портер сделал то же с крупным планом.

Стоит напомнить, что кино с первых шагов уже располагало большинством своих теперешних технических возможностей: диафрагмой, двойной экспозицией, caches[4], volets[5] и т.д. С тех пор как Гриффит внес свой вклад, прогресс кино в лучшем случае сводится к усовершенствованию прежних средств. Создано совсем немного или вовсе ничего. Остается пожелать доведения этих возможностей до совершенства, но собственно технический прогресс подходит к своему пределу, и при этом настает эпоха низкопробного реализма и дурновкусия. Имея в виду цветное и звуковое кино, мы заявляем этими строками о вступлении в черно-белое братство, которое недавно основал в Париже критик Cahiers d'art[6] Жак-Бернар Брюниус; изрядное число собратьев избрали своей покровительницей музу безмолвия в черно-белой тунике. Да продлится ее царствование среди людей с хорошим вкусом!

4. Каше. В тексте по-французски.

5. Шторки. В тексте по-французски.

6. Буньюэль писал рецензии для журнала Жак-Бернара Брюниуса с 1927 года.

«Нетерпимость», режиссер Дэвид Уорк Гриффит

Как мы видели, благодаря крупному плану кино обретает свой язык. Объектив способен выразить и многократно приумножить его «идейную» емкость. И тогда рождаются настоящие художники кино, располагающие «умным» средством. С их приходом фотогения начинает одерживать свою вторую великую победу: побеждают ум и чувство. Благодаря чему кино бесповоротно покидает варварские ярмарочные балаганы и водворяется в своих нынешних храмах. Едва покончив с подпольным бытием, выйдя из катакомб, эта новая вера, говорящая со всеми людьми на одном и том же языке, добралась уже до самых глухих уголков на свете. Чудотворный взгляд объектива, своим безмолвием подобный раю, а своими анимизмом и витальностью – религии, очеловечивает существа и вещи. «На экране нет мертвой природы. Каждый объект обладает самостью»[7], – сказал Жан Эпштейн, первым отметив это психоаналитическое свойство объектива.

Крупный план Греты Гарбо представляет не больший интерес, чем крупный план любого предмета, если тот играет в драме определяющую или значимую роль. Придуманная человеческим умом, не отделимая от человеческого тела, драма так или иначе тоже сопрягается с вещами. В какой-то момент она избирает одну из них для собственного воплощения и выражает в ней всю свою драматическую мощь и значимость. И объектив тогда сосредоточивается на этой вещи, игнорируя все прочее, даже людей, поскольку она неожиданно приобретает наиважнейшую роль. Каждый монтажный кадр фильма – узел, необходимый и достаточный, через который проходит трепетная нить эмоции. Освещая случайное, второстепенное, он отдельно, без малейших искажений, преподносит необходимое, существенное. В этом состоит одно из основных достоинств кино, одно из главных его преимуществ перед театром.

7. В тексте по-французски: À l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes.

Вспомним эпизод из фильма «Веселая вдова»[8], где трое мужчин, собравшиеся в одной ложе, вожделеют к женщине, которая грациозно кружится на сцене и вдруг останавливается. Фильм представляет ее глазами каждого из этой троицы, в трех планах, по частям: стопы ног, живот, глаза. Кино дает нам сразу три психологических портрета: утонченного садиста, примитивного самца и истинно влюбленного. Три психологии и три мотива. Все последующее в фильме – комментарий к этим установкам. На каждый из примеров – один план. Вспомним также и какую роль играют в фильме «Веер леди Уиндермир»[9] дверь или неоднократно повторенный кадр, где руки, дрожащие от любви, сжимают одна другую.

Поэмой, воспевающей фотогеничный план, стал снятый Гриффитом в 1919 году фильм «Сломанные побеги», после чего его создатель впал в явный декаданс. Как всегда, кто только не взялся ему подражать, и года за четыре-пять этот прием совершенно затаскали. Затем уже упоминавшийся фильм Эрнста Любича явил пример его спокойного и сбалансированного использования. Злоупотребление крупным планом ведет отнюдь не к нарастанию эмоции, а к ее ослаблению и спаду. Не стоит также забывать, что этот термин подразумевает в некотором роде более широкий смысл: план, который должен быть смонтирован или ритмизован. Наши кинематографисты не учитывали этого второго, аллегорического смысла, более важного и уникального. То есть никто из них не причащается у алтаря Аполлона. В лучшем случае они кормятся у алтаря Меркурия.

В последнее время много говорится о влиянии, которое кино посредством крупного плана оказывает на изобразительные искусства и литературу. Возможно, дело тут действительно в кинематографе, а может быть, причиной скоростные ритмы времени или и первое, и второе сразу. Но такое влияние – неоспоримый факт. Многие следуют ему интуитивно. Другие же изыскивают способы его достичь. Настоящее, внелитературное влияние мы инстинктивно склонны обнаруживать у первых. И одному из их числа принадлежит пальма первенства, заслуга создания литературного крупного плана. Точной даты появления первых геометрических крупных планов у Рамона я не знаю, но если он их создал раньше 1913 года и Гриффит о них знал, то это был бы случай не сравнимого ни с чем влияния литературы на кино. К несчастью или к счастью – это уж как посмотреть, – у господина Гриффита вряд ли богатая библиотека, так что для него даже теперь Рамон всего один из множества Рамонов нашего подлунного мира. ◆

8. «Веселая вдова» (1934) – фильм Эрнста Любича.

9. «Веер леди Уиндермир» (1925) – фильм Эрнста Любича.

Cahiers du cinéma, n 223, août-sept., 1970

Перевод с французского Наталии Ставровской и Риммы Черниковой

Луис Бунюэль

DÉCOUPAGE, ИЛИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ СЕГМЕНТАЦИЯ

Нужно ли отказываться от употребления слова découpage[1] в пользу его испанского эквивалента recortar[2]? Кроме того, что наше слово не столь специфично, как соответствующее французское, оно еще и менее применимо к тому действию, которое должно здесь выражать. К тому же découpage – это уже термин, освященный применением: указывая на предварительную и основополагающую для кино операцию, суть которой в выделении и одновременном упорядочении визуальных фрагментов, представленных в *киносценарии* в произвольной форме, этот термин обретает определенный смысл. Наверняка французская техническая терминология, примененная к кино, грешит серьезными изъянами и языковым мистификаторством, но невозможно отрицать, что в последние годы образованное меньшинство в этой стране интересуется кино; стремясь к созданию особого словаря и специальных терминов, оно начинает с припоминания старых, почти полностью заимствованных у театра. Об Америке, техническая лексика которой представляется такой же адекватной и полезной, как и ее кинотехника, нечего и говорить. А как в Испании? У нас эти слова импровизировала безразличная масса, не столь обязанная в данном плане интеллектуальной и технической терминологии. В итоге получается одно из двух: либо возникшее во Франции, а еще лучше в Америке при появлении его в Испании мы будем называть здешними словами, либо нам придется пользоваться иностранными, раз уж – что греха таить – мы не даем свободы своему воображению; но только не жаргон наших воинствующих киношников вроде guion[3], rodar[4], copión[5], а то и, хуже того, actor[6] – в кино актеров нет – или decoración[7], – как нет и декораций.

В операции под названием découpage уже пульсирует фотогеничный эмбрион, предчувствие *фильма*.

1. Découpage (*фр.*) – здесь: раскадровка. – *Везде прим. переводчиков.*
2. Recortar (*исп.*) – вырезать, обрезать, кроить. Бунюэлю важно показать, что испанское слово уже существовало с другими значениями и было приспособлено к кино.
3. Guion (*исп.*) – знамя, справочник, предварительный план; здесь: сценарий.
4. Rodar (*исп.*) – бродить, вращаться, катиться; здесь: снимать (кино).
5. Copión (*исп.*) – копия.
6. Actor (*исп.*) – участник, действующее лицо, заинтересованное лицо, проситель, представитель, художник сцены, актер.
7. Decoración (*исп.*) – украшение, оформление, декорация.

Дробление. Формирование. Деление одного, с тем чтобы превратить его в другое. То, чего до сих пор не было, отныне есть. Простейший и сложнейший способ воспроизведения, творения. От амебы до симфонии. Подлинный момент творения фильма через сегментацию. Чтобы быть воссозданным в кино, пейзаж должен распасться на полсотни, сотню или более частей. Затем они все выстроятся друг за другом, образуют колонию и сложатся в единство фильма, в большого безмолвного солитера, который составляют материальные сегменты (монтаж) и придуманные (découpage). Сегментация сегментации.

Фильм = совокупность планов.

План = совокупность кадров.

На съемках «Дневной красавицы»

Отдельный кадр мало что собой представляет. Простая неорганическая монада, в которой эволюция и останавливается, и продолжается. Прямая запись мира – личинка будущего фильма. Кадр – активный элемент, первичное звено организации, незримо, но надежно работающее на план, каковой уже являет собой творческую единицу, от которой зависит, что будет с колонией.

Много говорят о роли плана в архитектуре фильма, об абсолютности его пространственного качества и относительности временно́го: о представлении его на экране и месте, занимаемом во времени в соотнесении с другими планами. Бывает даже, что все свойства кинематографа сводятся к тому, что чаще всего именуют *ритмом фильма*. Это допустимо относительно попыток сделать музыкальный *фильм*, но неверно в отношении кино вообще, к примеру кинематографических драм. Выходит нечто вроде синекдохи: второстепенное качество – которое лишь в виде исключения может явиться ключевым – превращают в главное, в суть явления, тем самым уравнивая *ритм* и découpage

и низвергая ценность содержания. При постоянном желании приписать кино структуру, нормы или, по крайней мере, сходство с классическими видами искусства, особенно с музыкой и поэзией, прием было найти нетрудно. Вопрос этот такой же растяжимый, как и о влияниях в искусстве. Чтобы сформулировать понятие, близкое к фотогении, нужно брать в расчет два очень разных, но представленных одновременно элемента. Фотогения = объектив + découpage = фотография + план. Объектив – «глаз без традиций, без морали и без предрассудков, но при этом способный к собственной интерпретации» – видит мир. Механизм и человек. Чистейшее выражение нашего времени, плоть от нашей плоти, доподлинно наше искусство, нашей повседневности.

От участи быть просто фотографией живых картин кино спасает операция, состоящая в сегментации; отсюда следует, что прекрасно снятый фильм с замечательными ракурсами и отличными актерами, но без никак не связанной с фотогенией хорошей découpage произведет тот же эффект, что и красивый альбом одушевленных фотографий; но от понятия *фильм* это окажется так же далеко, как звуки, издаваемые большим оркестром до начала исполнения, от собственно симфонии. Однако вероятно и обратное: фильм, где нет актеров, лишь природные объекты, при технически заурядной съемке может быть хорошим фильмом. Именно так случается у тех, кого во Франции называют режиссерами-авангардистами.

Режиссер – то есть единственный подлинный творец *фильмов* – таковым является не столько в момент съемок, сколько на пике сегментации. Технически освоить киносъемку, лучше или хуже, может кто угодно, сделать же хороший *фильм* сумеют только избранные. Посредством сегментации *сценарий*, то есть совокупность визуальных представлений, зафиксированных в тексте, из литературы превращается в кино. В ходе этого процесса режиссерские идеи бесконечное число раз уточняются, вычленяются, подразделяются и группируются, выстраиваясь в некоем порядке. Постановка переместит эти воображаемые монтажные куски в сферу чувственного; так музыкальное произведение уже существует в партитуре во всей полноте и однозначности, хотя никто его не исполняет. Об интуиции в кино свидетельствуют метры пленки. Эмоции раскручиваются, словно измерительная лента. Как банальное прилагательное может разрушить настроение стиха, так лишняя пара метров – настроение изображения. При постановке *фильма* сегментация предшествует практически всем прочим операциям. И для работы этой не требуются никакие инструменты, кроме пера. Весь фильм до мельчайших деталей уже пребывает на страницах: игра актеров, ракурс съемки, метраж каждого отрезка, fondu-enchaîné[8], двойная экспозиция на американском, итальянском или long-shot[9] плане – каком именно, предрешено заранее, – или панорамирование, или travelling. Чудесное перетекание изображений, которые спонтанно и непрерывно будут, группируясь, составлять ячейки-планы. Мыслить образами, образами чувствовать! Мгновенный – менее секунды – взгляд, в котором

8. Fondu-enchaîné (*фр.*) – наплыв.

9. Long-shot (*англ.*) – здесь: на дальнем.

сквозит вечер, гаснет, изливаясь во тьму, за… – «пару поворотов рукоятки, в затемнение». Покрытая вздыбленными волосками рука субъекта, явно что-то замышляющего, исчезает из кадра – панорамное движение в мгновение ока, словно волною, переносит нас в средоточие семи смертных грехов. Вселенная, бесконечность и одна, та самая, минута, материя и душа находят воплощение в ограниченных рамках экрана – океан и капля, – задающих в уме режиссера некое новое пространство человеческой души.

Не так давно Андре Левинсон опубликовал исследование о киностиле, где все те свойства, которые мы находим в сегментации, он приписывает монтажу. Так происходит, несомненно, из-за путаницы в области технической терминологии и недостаточного знания кинематографических приемов. Не важно, что порой – да почти всегда – из-за недоработок в découpage потом при монтаже задним числом придется исправлять те недостатки и ошибки, которые следовало бы предвидеть с самого начала. А кое-кто берется снимать без единой строчки découpage, и это большей частью происходит из-за вопиющего незнания ремесла; но кое у кого, гораздо реже, – от избытка опыта и самомнения, поскольку, хорошо обдумав предстоящие действия, они уже смонтировали все в уме. Сам факт, что некто встает с аппаратом перед снимаемым объектом, предполагает наличие у него découpage.

Бывает также в ходе съемок в силу обстоятельств приходится импровизировать, исправлять и устранять то, что раньше было сочтено удачным. Но вне зависимости от наличия или отсутствия découpage в письменном виде, фильм как понятие так же немыслим без ее существования на уровне идеи, как без объектива. Что до монтажа, то это просто практическое действие, физическое соединение элементов встык с согласованием различных планов и избавлением с помощью ножниц от ненужных кадров. Ответственная, но исключительно ручная работа. Основной же замысел – безмолвное дефиле конкретных, определяющих изображений, выигрышно размещенных в пространстве и во времени, короче, первая проекция *фильма* – осуществляется в голове у режиссера.

В силу всего сказанного ясно, что эффективную сегментацию способен выполнить лишь тот, кто хорошо владеет техникой и кинематографическими приемами, при том, что множество профанов в области кино мнят себя достаточно талантливыми уже потому, что удосужились пронумеровать абзацы своего сценария. К несчастью, профессионалы – об Испании говорить не будем, а во Франции таковых найдется максимум шесть-семь – сохраняют такое же представление о découpage, как и профаны. ◆

Cahiers du cinéma, n 223, août-sept., 1970

Перевод с французского Наталии Ставровской и Риммы Черниковой

Луис Бунюэль

«МЕТРОПОЛИС»

«Метрополис» – не единый фильм. Это две разные картины, сросшиеся чревами, но призванные удовлетворить расходящиеся до диаметральной противоположности духовные потребности. Те, кто считает кино ненавязчивым рассказчиком историй, будут глубоко разочарованы. Рассказанная там история тривиальна, выспренна, педантична, старомодна своим романтизмом. Но если занимательности мы предпочитаем составляющую фон фотогеничную пластику картины, то «Метрополис» ответит всем нашим чаяниям, изумит, как самая что ни на есть чудесная книжка с картинками. Итак, фильм состоит из двух противоречащих друг другу элементов, равно значимых для нашего восприятия. Первый – назовем его чисто лирическим – великолепен; второй, сюжетный или человеческий, способен вызвать раздражение. Вместе же они – одновременно или последовательно – составляют последнее творение Фрица Ланга. Такую озадачивающую двойственность в его произведениях мы наблюдаем не впервые. Так, чудовищные в своем утонченном дурновкусии сцены есть в неописуемой поэме «Усталая смерть». Если считать, что Фриц Ланг здесь соучастник, тогда основная ответственность за эти эклектичные покушения на опасный синкретизм ложится на его супругу, сценаристку Тею фон Харбоу.

Фильм, как собор, – сооружение анонимное. В возведении этого громадного собора современного кино приняли участие все слои общества, художники всех категорий. Все цеха, все техники, массовка, актеры, сценаристы, Карл Фройнд, немецкий оператор-ас и целая плеяда его сотрудников, скульпторы, создатель «чистого кино» Руттман. Архитекторов возглавил Отто Хунте; именно ему и Руттману мы и обязаны, по правде говоря, самыми удачными из «визуализаций» этой

ленты. Художник-декоратор, последний рудимент театра, поработал тут едва-едва. Его вмешательство угадывается лишь в худшие моменты «Метрополиса», в том, чему было дано напыщенное название «вечные сады», в неистовой барочности, в невиданной аляповатости. Декоратора отныне заменяет архитектор. Кино будет верно воплощать самые дерзкие архитектурные мечты.

На часах в «Метрополисе» всего десять цифровых обозначений – по количеству часов работы. И в этом двухтактном ритме живет весь город. Свободные люди «Метрополиса» угнетают рабов, своего рода здешних нибелунгов, трудящихся круглые сутки под землей при свете электричества. В несложном механизме этой республики недостает сердца, любви, которая соединила бы такие враждебные про-

«Метрополис», режиссер Фриц Ланг

тивоположности. В момент развязки мы увидим, как сын правителя Метрополиса (сердце) в братских объятиях соединяет своего отца (мозг) со старшим мастером (рукой). Смешайте эти символические ингредиенты с приличной дозой сцен ужаса, добавьте переигрывание, театральщину, как следует взболтайте эту смесь – и вот вам то, из чего состоит «Метрополис».

Зато как вдохновенна эта симфония движения! Как среди великолепных рирпроекций поют машины, дуговыми разрядами уподобляемые триумфальным аркам! Кажется, хрустальные заводы всего мира романтично обратились в мириады бликов, вошедшие в канон современного экрана. Посверкивание стали, ритмичное мелькание колес и поршней, невиданные механические формы – восхитительная ода, совершенно новая поэзия для глаз. Физика и Химия каким-то чудом трансформируются в Ритмику. Ни одного мгновения неподвижности!

И даже интертитры, которые восходят, нисходят и вращаются, распадаясь на световые блики или уходя во мрак, вписываются в общее движение и участвуют в создании образа.

На наш взгляд, главный недостаток фильма в том, что автор не последовал идее, проиллюстрированной Эйзенштейном в «Броненосце “Потемкин”», забыв об исполнителе, сулящем новые возможности, – о массе. Хотя тема «Метрополиса» вполне подходящая. Но вместо этого нам пришлось вытерпеть ряд персонажей, разыгрывавших произвольные вульгарные страсти и наделенных символическим значением, которому они никак не отвечали. Это не значит, что в «Метрополисе» нет массовых сцен; но, кажется, они скорее выполняют декоративные функции, выступая в качестве гигантского «балета», и их участники больше стремятся восхитить нас дивной согласованностью собственных перемещений, нежели раскрыть нам свои души, показать, что они руководствуются более человеческими, более объективными мотивами. И все же есть моменты – Вавилонская башня, пролетарская революция, финальная погоня за антропоморфным роботом, – прекрасно совмещающие обе крайности.

Грандиозный образ города 2000 года, сотворенный Отто Хунте, подавляет. Он может показаться ложным и даже старомодным, если принимать в расчет новейшие теории города будущих времен; но в том, что касается фотогении, его эмоциональная сила, его необычная, удивительная красота не знают себе равных, а техника столь совершенна, что и долгая проверка не вызовет ни на секунду мыслей о макете.

«Метрополис» стоил сорок миллионов марок золотом; участвовало в нем примерно сорок тысяч человек – актеров и массовки. Сейчас метраж картины составляет пять тысяч метров, но всего было отснято около двух миллионов. Билет в кинотеатр на берлинскую премьеру стоил 80 золотых марок. Разве может не обескураживать тот факт, что фильм Ланга при таких затратах не стал образцом совершенства? Если сравнивать «Метрополис» и «Наполеон», два самых масштабных фильма современного кинематографа, с другими, более скромными и в то же время более совершенными и более честными картинами, напрашивается полезный вывод: в современном кинопроизводстве деньги не главное. Сравните с «Метрополисом» фильм «Только часы»[1], обошедшийся в каких-то тридцать пять тысяч франков. Прежде всего чувства, прежде всего ум и лишь потом уже все остальное, включая деньги. ◆

1. Имеется в виду фильм Альберто Кавальканти Rien que les heures (1926, Франция), в России известный под названием «Только время». – *прим. переводчиков.*

Cahiers du cinéma, n 223, août-sept., 1970

Перевод с французского по публикации в Cahiers du cinéma Наталии Ставровской и Риммы Черниковой

Луис Бунюэль

АНДАЛУЗСКИЙ ПЕС ВОЕТ...

Беседу ведет Гильермо Кабрере Инфанте

Интервью было назначено на двенадцать, журналиста любезно сопровождал господин Америго из кинокомпании Barbachano Ponce. Репортер всегда и везде опаздывает, вот и на этот раз пришел к половине первого, но, поскольку интервью в действительности было назначено на час, ошибка позволила ему в кои-то веки прийти раньше назначенного срока. Бунюэль — человек пунктуальный, и в его реальном мире (коммерческая сторона кино не допускает фантазий) все очень четко: он пришел в час. (Позже репортер нашел объяснение собственной ошибке: двенадцать на Кубе — это час в Мексике, но одна деталь опрокидывала это запоздалое объяснение: все упиралось в господина Америго, а он никогда раньше не бывал на Кубе.)

Бунюэль — высокий, грузный и лысый мужчина. Голос у него такой же, как накануне вечером: густой, резкий. Внешне он соответствует своей славе угрюмого великана, но вскоре репортер будет весьма удивлен: Бунюэль — человек исключительно приятный и по своей сути почти ребенок. В нем нет ни высокомерия, ни тщеславия, ни грубости. Луис Бунюэль — наивный человек.

Подавая руку Бунюэлю, репортер ожидал, что протянутая навстречу рука окажется съемной, или что между пальцев выпорхнет голубка, или случится иное маленькое чудо. Но нет. Магия Бунюэля подлинна и не зависит от ловкости рук. Вопросы начинаются с ответа.

– Да, спасибо.

Бунюэль садится рядом с репортером на широкую софу неопределенно-зеленого цвета. Начинается очная ставка.

– Вы по-прежнему сюрреалист?

Значительная часть публики ждет, что сейчас Бунюэль встанет, достанет из-под софы полуразложившийся труп осла, водрузит его на блюдо посреди стола и приготовит швейную машинку, чтобы зигзагообразной строчкой сшить открытые губы животного, совершая акт сюрреалистической веры.

– Сюрреализм – это не настроение. Это способ смотреть на мир. Нельзя перестать быть сюрреалистом. Точно так же, как очень сложно обратиться в сюрреализм.

Бунюэль вспоминает золотой век сюрреализма, когда группа молодых людей ворвалась во французскую жизнь, совершая нечто, что французы обычно не делают, а именно раздавая пощечины: Андре Бретон хлестал по щекам Жана Деборде (ближайшего друга Кокто),

«Андалузский пес», режиссер Луис Бунюэль

пока Луи Арагон хлестал по щекам Илью Эренбурга, пока Робер Деснос хлестал по щекам пару академиков, пока… Пощечины были не способом сюрреалистов видеть мир, а их реакцией на серость и академическую среду.

– Сюрреализм стал более или менее значительным и интересным художественным явлением в то время, когда для сюрреализма искусство не было важным. Важным была жизнь, взгляд на человека, свободу, любовь. Искусство было презренным субпродуктом.

– А сейчас?

– Сейчас практически никого не осталось.

– А Андре Бретон?

– Бретон занимается тем, за что раньше презирал бы себя: ходит в гости к знати, дружит с нуворишами, делает совместные заявления с католиками и реакционерами…

– Иными словами: Бретон отхлестал бы Бретона по щекам?

– Двадцатилетний Бретон пятидесятилетнего – да.

– Вы знали, что Фрейд пришел в восхищение от вашего «Андалузского пса»?

– Что вы говорите?

Нужно сделать пояснение: Бунюэль глух. Накануне вечером имело место еще одно сюрреалистическое совпадение. Репортер только что приобрел короткую монографию Гойи, еще одного глухого испанского гения, и имел ее при себе, когда Пабло Барбачано сказал: «Ты знаешь, Бунюэль глухой. Вероятно, поэтому он ненавидит интервью». Бунюэль глухой и, пока говорит, потихоньку продвигает вперед левое ухо, единственное, которое слышит. Репортер задается вопросом, не сюрреалистический ли ужас перед механическим миром отчасти виной тому, что Бунюэль упорно отказывается покупать слуховой аппарат.

– Фрейду очень понравился «Андалузский пес».

Своим ответом Бунюэль дает понять: он полностью согласен с тем, что его фильм воспринимается как чистое сновидение.

– Да, конечно.

Теперь он говорит о «Псе». Фильм был снят в тесном сотрудничестве с Дали. Мастер жалуется, что Дали причинил ему боль своей автобиографией.

– Я знаю, что сказал обо мне Дали. На самом деле идея с газетой, которую он так раскритиковал[1], – отличная идея. Я собирался делать этот фильм с Рамоном Гомесом де ла Серной в качестве сценариста; истории не ограничивались бы только инсценировкой газетных новостей, но воссоздавали бы документально весь процесс создания газеты. Что же касается сценария «Пса», это совместный плод. Мы работали в полном согласии. Вообще, мы с Дали были не разлей вода в то время. Потом он познакомился с Галой, женился на ней, и она его изменила.

– Кому же в действительности принадлежит этот фильм?

– Я же говорю, нам обоим. Я прожил некоторое время в Фигерасе, пока мы писали сценарий. Мы оба решили отвергнуть любую связь в повествовании, любые логические ассоциации…

– Враг аналогий…

– Точно. Например, в фильме, если помните, появляется велосипедист, он один из сновидческих лейтмотивов ленты. В обычном кино велосипедист выходил бы из дома, а в следующей сцене его бы уже показывали сбитым машиной, если это была бы мелодрама; живым и здоровым в пункте назначения, если бы это была комедия; крутящим педали на горизонте, если бы это была эпическая картина. В «Андалузском псе» велосипедист выходит из дома не один раз, а несколько. На одной из улиц он падает на землю, а с балкона изнемогающая от желания женщина наблюдает за ним и за муравьями, выползающими из дыры в его ладони. Мы заранее отвергли любую последовательность в фильме, решили, что в нем властвуют случайность, прихоть и фантазия, как во сне. Но наш фильм – это далеко не сон, это реальность, более того, суперреальность.

– А название?

1.
См.: «Примерно в то же время Луис Бунюэль рассказал мне идею фильма, который он хотел поставить, а его мать финансировать. Его идея показалась мне сомнительной и примитивно авангардистской: ожившая от первой до последней страницы газета. Финал: газету подметает с тротуара гарсон из кафе. Я сказал, что это отдает дешевой сентиментальностью, не стоит ломаного гроша, но у меня есть другой сюжет, короткий и гениальный, совершенно иной, чем современное кино. И правда, сценарий у меня был уже написан. Бунюэль был в восторге и сообщил мне, что приедет в Фигерас. Мы стали работать вместе, уточняя второстепенные детали фильма, который должен был называться “Андалузский пес”. С нашим произведением Бунюэль уехал в Париж. Он взялся за постановку и монтаж. Немного позднее, уже находясь в Париже, я вблизи наблюдал за ходом нашего фильма, участвуя в постановке и бесконечно беседуя каждый вечер с Бунюэлем, который автоматически соглашался со всеми моими предложениями». – Цит. по: http://www.bibliotekar.ru/salvador-dali/32.htm – *Прим. ред.*

– Мы перебрали множество названий. Первым было «Не высовываться наружу!» – это частое предупреждение во Франции. Потом мы придумали ему антитезу – «Не высовываться внутрь»...

– Красивое название.

– Да, но мы были не удовлетворены. Тогда Дали узнал, что один из моих забытых стихотворных сборников назывался «Андалузский пес». «Вот и название!» – воскликнул он, на том и порешили.

– Забавно, что это действительно идеальное название для фильма.

– Верно. Случай – великий художник.

– А «Золотой век»?

– Это был мой следующий фильм. Я снял его на деньги виконта Шарля де Ноая, и Дали не участвовал в его создании. Его имя я поставил рядом со своим в знак уважения к нашей дружбе, и он

«Андалузский пёс», режиссер Луис Бунюэль

весьма охотно принял такой знак внимания. Но именно из-за него годы спустя мне пришлось уйти из Музея современного искусства в Нью-Йорке.

– Почему?

– Дали как раз опубликовал свою «Тайную жизнь», в которой называл меня антиклерикалом.

– Не коммунистом?

– Нет, тем, что в Соединенных Штатах считается еще более страшным, – атеистом. Мне пришлось немедленно уволиться, прежде чем вмешаются попечители музея. Потом Дали заявил, что сам он амбивалентный испанец и что антиклерикализм фильма – это лишь проявление его католицизма. Но когда мы делали картину, он так не думал.

Конечно, после женитьбы, возвращения в Испанию и гражданской войны ему была выгодна позиция католика и реакционера.

– Фильм «Земля без хлеба» как-то связан с сюрреализмом?

– Разумеется. Я же объясняю, что для меня сюрреализм означает способ видеть мир, жить. Осуждение нищеты было одним из постулатов сюрреализма.

– Почему испанское правительство запретило картину?

– Она показывала нелицеприятную сторону Испании – голод. Никакому правительству не нравится, когда показывают правду.

– Что вы сделали, когда ушли из Музея современного искусства?

– Поехал в Мексику. Там мне посчастливилось встретить Оскара Дансигера, ставшего моим продюсером и другом. Именно в Мексике я начал профессионально заниматься кино. Прежде я был просто любителем. А там я научился мастерству.

– Это было тяжело?

– Еще бы! Мне пришлось снимать самые разные фильмы. Названия некоторых я даже не могу вспомнить. И не хочу!

– Какой из своих фильмов вы любите больше всего?

– Вероятно, «Забытые». Если бы я смог сделать, как придумал, получился бы шедевр. Я хотел, чтобы реалистическое повествование прерывалось какими-то нереальными деталями. Но я вынужден был ограничить их появление снами. Одно из видений было таким: в сцене, где Хайбо убивает своего друга, камера поднимается над бесплодной землей и останавливается над стальным остовом строящегося здания. Там, на одном из последних этажей, оркестр из сотни учителей играет, по ощущениям, симфонию. ◆

La entrevista de Cabrera Infante a Luis Buñuel

Электронное издание испанского журнала El Cultural от 7 марта 2012 года

Перевод с испанского Анны Папченко

Пьер Лартиг

ЛУИС БУНЮЭЛЬ: СОЧИНЕНИЯ

Знаменитые французы рождаются в больших городах, испанцы – в маленьких местечках. Эрнандес – в Ориуэле, Лорка – в Фуэнте-Вакеросе, Бунюэль – в Каланде. Тем, кто знал их молодыми, казалось: они словно вышли из глубин земли. Пабло Неруда говорил, что Мигель Эрнандес похож на «свежевырытую картошку». Рамон Гомес де ла Серна описывает Луиса Бунюэля как «широкоплечего арагонца с головой статуи, найденной в раскопках». Он видит в нем «большую смелость и редкий ум».

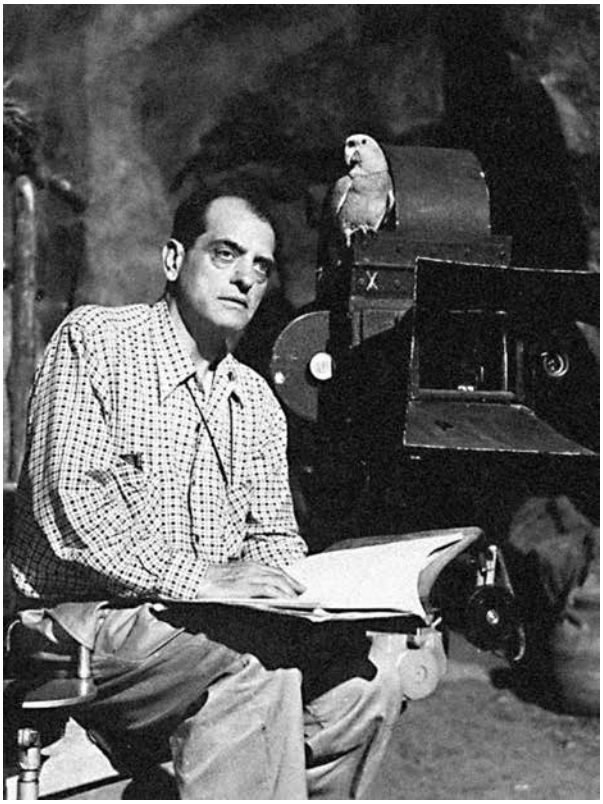
Эти качества позволили Бунюэлю познакомиться с крупнейшими поэтами своего времени в университетском городке Мадрида, а затем в парижском баре «Сирано»; открыв двери «Студии Урсулинок» и салона де Полиньяк, он становится всемирным арагонцем.

Теперь мы можем разместить первую его библиотеку на четырех полках. На самой нижней, куда дотягивается детская рука, приключенческие романы и детективы: Сальгари, Шерлок Холмс, Ито Наки, Ник Картер.

На второй полке русские романы, благодаря которым в университетском городке он примкнет к группе «Самовар». (Кажется, даже Бретон восхищался тем, как Бунюэль знает русскую культуру.) Он читал Андреева, Чехова, Гаршина – известного автора новелл, сошедшего с ума, Шмелева, чей «Человек из ресторана» в 1910-е имел большой успех во Франции, Куприна, а также Пушкина, Толстого, Тургенева, Лермонтова, Достоевского.

На третьей полке труды, заимствованные из отцовской библиотеки: Кропоткин, Спенсер, Ницше, Дарвин, чье «Происхождение видов» становится для него постоянным справочником. Все они из серии, издаваемой Бласко Ибаньесом.

На четвертую полку добавим Фрейда, Энгельса и Фабра. Бунюэль в восторге от «Жизни насекомых», последствия чего мы обнаруживаем в его фильмах в виде



Луис Бунюэль

муравьев в «Андалузском псе», битвы скорпионов в «Золотом веке», мух в «Земле без хлеба».

На самом верху будет более позднее чтение, призрак немыслимой свободы – де Сад.

А что испанская литература?

Она под рукой, на столе. Прежде всего плутовские романы. Слепой в его «Забытых» предстанет в окружении трех десятков Ласарильо. Луис будет безконечно перечитывать «Похождения Жиль Бласа из Сантильяны» Лесажа в переводе отца Ислы. Добавим Кеведо, Матео Алемана… Гальдоса… Валье-Инклана.

Черная, вездесущая – видеть ее можно и на церемониях, и на улице, прижатой к боку женщины, лежащей на груди, раскрытой на коленях, – вот та Книга, откуда выскальзывают бледно-голубые картинки и ужасные страницы, которые он знает наизусть!

Приходит желание писать. Первый текст носит следы безумного одинокого честолюбия, захватывающего, кажется, все, что есть в комнате:

Уже год работал я над моим произведением, моим великим трудом. Каждый день я посвящал пять, шесть, десять часов этой вершине творчества, на которую уже претендовали лучшие литературные журналы мира. Мебели, паркету, книгам в моей комнате нравилось смотреть, как я тружусь над своим гениальным сочинением. Едва я усаживался, книжный шкаф с кроватью издавали довольное поскрипывание. В особенности шкаф, он подбирался на цыпочках как можно ближе и, изогнув свой книжный хребет, застывал в выжидательной позе. Паук, работавший в углу над сооружением большого дома, соскальзывал на блоке со своих строительных лесов и лапками выражали мне одобрение…

В 1981 году Луис Бунюэль вспоминал об этом желании так:

Сегодня я, возможно, что-то представляю собой как кинорежиссер, но я бы отдал все, чтоб только стать писателем. Вот кем я действительно хотел бы быть. Мир кино изматывает, для создания фильма нужно множество людей. Я завидую художникам и писателям, которые могут работать одни, сидя дома. Но как литератор я ничего не стою. То, на что писатель потратит пару минут, займет у меня два часа.

Мигель Эрнандес оставляет стадо своим родным, Лорка отряхивает с ног пыль Фуэнте-Вакероса, Бунюэль – пыль Каланды. Они едут в Мадрид. В то время анархистские газеты прославляли бомбометателей и банду Бонно. Но этот взрыв возмущения был не чисто политическим. Влияние анархистов толкало Бунюэля к авангардистской действенности.

В это время, примерно в 19-м году, рождался ультраизм. К нему были причастны Гильермо де Торре, Умберто Ривас. Ультраистом был и Борхес. А еще – Баррадас, Шабас, Педро Гарфиас. Нас интересовало все, особенно социальные проблемы. Однажды мы участвовали в манифестации против смертной казни у ворот тюрьмы. Суд по поводу преступления в Андалузском экспрессе в Испании наделал много шуму, потому что одним из убийц был сын полковника гражданской гвардии. Еще в 20-е годы мы очень сблизились с профсоюзными активистами… С Национальной конфедерацией труда… Среди ультраистов были анархисты, и я проникся к ним симпатией.

Литературный гений Рамон Гомес де ла Серна. Он живет недалеко от площади Пуэрта-дель-Соль в своего рода голубятне, где его друзей встречает манекен из воска. Он был знаком с Аполлинером и Пикассо. Он глубоко вспахивает свежую почву языка, слова бегут по его страницам, словно овцы. Рамон Гомес де ла Серна – это пытливый взгляд, любовь к цирку и пристрастие к своеобразию.

По словам Валери Ларбо, в этом веке было три великих писателя: Пруст, Джойс и Рамон. Рамон – создатель жанра грегерии (greguéria, что можно перевести как «выкрик»).

Когда я открыл этот жанр, – пишет он, *– я понял: для него нужно название не слишком надуманное и не чересчур затасканное. Тогда я сунул руку в мешок со словами и наугад – именно так и нужно нарекать наилучшие находки – достал шарик. На нем было слово «выкрик», пока в единственном числе, но шарик-росток дал начало целому саду «выкриков».*

Выкрик – это смелость дать определение тому, что неопределимо.

Вот так же Бунюэль старается нарисовать острым карандашом gregués все инструменты оркестра.

Флейта-пикколо – муравейник звука.

Можно провести, хотя и с осторожностью, параллель между приемами автоматического письма у Бретона и Супо и приемами greguéria: молниеносная запись, оформляющая поэтизацию предмета. Бунюэль видит в ней подлинно современную форму и, смотря новые фильмы, мечтает о чем-нибудь подобном. Вот если бы Гриффит был знаком с greguérias, с этой манерой ставить в центр внимания необычное посредством языка! Бунюэль сравнивает ее с гэгом – за эффект неожиданности – и с крупным планом. Если фильм делают прекрасным захватывающие переходы от кадра к кадру – это же эстетика greguérias!

В фильме «Андалузский пес» мужчина облокачивается на балконные перила. На полную луну наплывает длинное узкое облако. Затем – голова девушки с широко раскрытыми глазами. К одному из них приближается лезвие бритвы.

Перед луной скользит легкое облако. Глаз девушки рассекает бритвенное лезвие. Greguéria!

«Луна – хрустальное око неба», – пишет Рамон Гомес де ла Серна.

«Андалузский пес» опирается не только на литературные приемы; это название сначала принадлежало поэтическому сборнику, составленному в 1928 году. Луис Бунюэль рассчитывал его издать. 10 февраля 1929 года он пишет Пепину Бельо:

Я опубликую сильные вещи. Я сделаю одну книгу вместе с Дали этим летом в Кадакесе, а другую с тобой, когда представится случай. Теперь ее название – «Андалузский пес», и когда мы с Дали его придумали, то чуть со смеху не описались. Должен сказать тебе, что в книге нет ни одной собаки.

Чтобы понять некоторые образы фильма и сборника, нужно вернуться к спорам 20-х годов.

В то время огромным успехом пользуется сборник стихотворений в прозе Хуана Рамона Хименеса «Платеро и я». Платеро – благородный ослик с агатовыми глазами и серебристой шерсткой. Он питается конфетами и цветами. По-своему исполненный поэзии, этот мохнатый ослик – альтер эго Хуана Рамона. Можно представить, что думает о такой сентиментальности молодой арагонец. Платеро – воплощение жеманной глупости. В один прекрасный день 1928 года Сальвадор Дали и Луис Бунюэль берутся за перо, чтобы высказать Хуану Рамону Хименесу свои чувства:

ДОРОГОЙ ДРУГ, мы почитаем своим долгом совершенно беспристрастно объявить вам, что произведение ваше глубоко нам отвратительно своими аморальностью, истеричностью и произвольностью. Отдельное Фу! за примитивного и подозрительного Платеро, осла, в котором нет ничего ослиного, наигнуснейшего из всех, которые когда-либо нам попадались.

ИСКРЕННЕЕ ФУ.

Через некоторое время (в марте 1928 года) Луис Бунюэль пишет Федерико Гарсии Лорке:

Скоро ты получишь от меня почти книгу стихов. В поэзии я – анти-Хуан Рамон. По-моему, он – вождь поэтического разложения. Его гниль – худшая из всех, так что в сравнении с ним по части дурновкусия этот вульгарный боров Рубен Дарио приобретает некую южноамериканскую грацию, напоминающую об архитектуре Casa Colon в Кадакесе.

Я перечитал «Платеро и я», и мое мнение: это абсолютная гадость.

Полемика добавляет смысла двум ослиным трупам, которые гниют внутри рояля в фильме «Андалузский пес», а также кадрам «Земли без хлеба», где голову мертвого осла пожирают мухи.

«Земля без хлеба», режиссер Луис Бунюэль

Хуан Рамон Хименес не единственный объект нападок. Бунюэль упрекает Лорку, не понимающего его притязаний, в приверженности к традиции, маньеризме, приукрашивании Андалусии. Это известно из его письма Пепину Бельо в апреле 1928 года:

Я виделся с Федерико в Мадриде, и мы опять близко сошлись, поэтому ты, думаю, поверишь в мою искренность, если я скажу, что его книга «Цыганское романсеро» кажется мне очень скверной. Эти стихи отдают эстетством и ориентацией на модернизм, которыми должна сегодня отличаться всякая поэзия, чтобы нравиться Андрениосам, Баэсам и севильским стихотворцам-гомосексуалистам. Но от настоящих, изысканных, великих поэтов их отделяет целая пропасть. Открываю книгу наугад:

В тиши своей голубятни,
на башне в зелени хмеля
кольцом огней опоясан
высокий стан Сан-Мигеля[1].
(И что?)

Там есть драматизм для тех, кто любит драматизм фламенко; есть дух классического романса для желающих передавать из века в век классические романсы; есть и чудесные совершенно новые картины, но таковые очень редки и сочетаются с одной невыносимой для меня темой, наполняющей менструальной кровью испанские постели. Посему я предпочитаю Альберти, который приземляет границы лирического абсурда. Наши изысканнейшие поэты, принадлежащие к элите истинно антипростонародной, – это прежде всего Ларреа, Гарфиас (как жаль, что человек он ограниченный, с бедным воображением, его удачи были бы божественны, будь у него хотя бы половина той фантазии, что есть у Федерико), Уидобро, иногда этот фигляр

1. Перевод Анатолия Гелескула.

Херардо Диего; другие же, сказать по правде, меня так, как южан, не возбуждают.

Это не могло не кончиться ссорой. Лорка очень плохо принял первый фильм своего друга. Во время пребывания в Нью-Йорке он заявил: *«Бунюэль произвел во-от такую какашку под названием “Андалузский пес”, и андалузский пес – это я».*

«Неправда», – возражает Бунюэль, так как «Андалузский пес» – это название сборника стихотворений. Однако его агрессивность по отношению к поэзии Юга налицо! Ее не избегает и Гонгора. Бунюэль характеризует его как *«самое отвратительное животное, когда-либо рожденное на свет…».* Он хочет выступить *«со всей силой своего презрения и гнева против традиционной поэзии от Гомера до Гёте».*

Поэтому логично, что Бунюэль старается оторвать Дали от Лорки. Сделать это трудно. Дали легко внушаем и, пьянея от любви, с которой относится к нему Федерико, считает себя гением. С этой мыслью он так и не расстанется.

«Федерико хорош как никогда, – пишет он Бунюэлю. – *Он великий человек, его стремления гениальны. Я делаю нечто необыкновенное…»*

Достигнутое в Барселоне Бунюэля впечатляет не слишком. Он хочет посмотреть, как Дали будет завоевывать Париж. Это свершится. Но мы знаем, как этот художник, когда им завладеет Гала, уйдет от страха перед творчеством в малеванье лубочных картинок.

В Gaceta literaria от 1 апреля 1929 года мы находим следы замыслов создания журнала. Речь шла на сей раз о борьбе с вычурностью французских сюрреалистов.

Настойчиво поговаривают о скором выходе высокодуховного журнала. Он будет издаваться в Париже под редакцией Сальвадора Дали и Луиса Бунюэля. Это будет орган очень ограниченной группы людей, более или менее тесно связанных с сюрреализмом.

Но – с чувством абсолютной ясности, точности, определенности. Совершенно здравый. Без малейшего намека на патологию и явно в антифранцузском духе.

Очарованию Иль-де-Франс этот журнал противопоставит этническую яркость Кадакеса, Монроча, Арагона… Своей крепостью, жизненной силой, очищающей энергией этот журнал станет антиподом тонкости, благоухания и изящества, к примеру, Поля Элюара.

Двигаясь по Парижу и по бару «Сирано», Луис Бунюэль толкает перед собой своих петухов, ослов, корову и тележку из «Золотого века». Как забыть барабаны Каланды? Они начинают бить каждый год в утро Страстной пятницы и умолкают лишь на следующий день, когда солнце достигает зенита.

Отбивают они ритм мук и агонии Христа. Но Христос ведь потом воскресает.

Эта церемония так потрясает Бунюэля, что он описывает ее на первых страницах своей книги «Мой последний вздох»[2].

2. *Buñuel Luis*. Mon dernier soupir. // Édition Robert Laffont, 1982.

Но разве кино – не вечная Страстная неделя, с казнью и воскрешением?

Экран был вырезан из огромной, тщательно отглаженной хламиды привидения, и методичный XX век позволил зафиксировать на пленке каждое свое мгновение. Мы можем вызывать их по нашему желанию.

Бунюэль задумывается:

Спиритизм? Вихрь давних воспоминаний. Царь Николай II приближается в окружении попов в праздничных одеждах. Как патетична его брошенная в объектив улыбка! Наверное, некоторые русские, сидевшие в зале, заплакали, увидев над собой эту улыбку с того света.

XIX век на своих подмостках наблюдал скользящий призрак, окутанный муслином, – романтическую балерину. Не связано ли то, что на заре сегодняшнего дня сия прекрасная покойница постепенно тает, в том числе и с появлением кинематографа? Мы заходим в кинотеатры Cinéma Alpha или Montparnasse, как в крошечные карпатские замки, и за 30 франков, усевшись в кресла, смотрим, как танцуют наши Кармен, поют наши Стиллы.

Лишь бы это не заканчивалось фантастическим взрывом!

Крестьянин Бунюэль, конечно же, не настоящий. (Единственное, что соглашался нести его отец, – это изящно перевязанный пакетик с черной икрой.) И все же он им был – плечистый, с головой, как у найденной в раскопках статуи.

Ночью, надев дождевик, он ударяет в барабан. С отрешенным видом. Думает ли он о чуде Каланды? О человеке, чья нога «умерши, была погребена», обретшем ее невредимой вновь.

«Лица манекенов, – говорит он*, – хоть и из картона, – самые человеческие существа на свете».*

Он наводит объектив на свадебное платье Виридианы.

И вот между шелком и кружевами комбинации или нижней юбки появляется ортопедическая нога с прекрасно вылепленной щиколоткой в тончайшем шелковом чулке и прелестной лакированной туфельке. Бедро при этом состоит из алюминиевого каркаса с наполнителем.

В июле 1983 года Луис Бунюэль умирает.

Чтобы непостижимым образом занять с любовью свое место в кинематографической процессии черно-белых призраков. ◆

L'Avant-scène cinéma, n 492, mai 2000

Перевод с французского Наталии Ставровской и Риммы Черниковой

Жан-Клод Карьер

ЛУИС БУНЮЭЛЬ

Луис умер, когда в Мехико было 4 часа пополудни, по парижскому времени – в полночь. Я узнал об этом только на следующее утро.

Когда мы виделись с ним в Мехико последний раз, в апреле, он сказал: «В июне или в июле я умру». Болел он уже несколько месяцев и очень внимательно следил за тем, что смерть проделывает с его телом.

Смерть составляла ему компанию всю жизнь, история их отношений долгая, особенно они сблизились после его 65-летия, пережить которое он не рассчитывал. Отношения установились фамильярные, и больше смерти он боялся не успеть закончить съемки, но к ней он хотел подготовиться, не быть застигнутым ею внезапно.

Помню одну его прекрасную фразу. Его испанские друзья спросили, почему он не приезжает в Испанию, он ответил: «Потому что боюсь смерти». И когда те возразили, что умереть можно не только в Европе, но и в Мехико, добавил: «Умирать я не боюсь… но только не в пути».

В сущности, он принял именно такую смерть, о какой мечтал: не дал застать себя врасплох, встретил ее бодрствуя, в ясном сознании, умер, так сказать, «живым». Его последние слова были: «Я умираю».

Двадцать лет сотрудничества

Мое сотрудничество с Луисом началось в 1963 году, с фильма «Дневник горничной», и продолжалось двадцать лет вплоть до его автобиографической книги «Мой последний вздох». Два исключения: «Тристана», экранизация одноименного романа Бенито Переса Гальдоса, и «Симеон Столпник», снятый в Мексике.

Как происходило редактирование книги? Так же, как и написание сценария, только это не был фильм, сюжет был известен, требовалось найти нужный тон и сформулировать все так, словно писал сам Луис; короче говоря, помимо его идей необходимо было найти его слова и его голос.

Что касается сценариев, мы написали вместе девять, но только шесть из них стали фильмами. Три не сняты по разным причинам: последний, «Пышная церемония», просто не был завершен; другой, экранизация «Бездны» Гюисманса, потому что сразу после окончания работы Бунюэль решил, что это слишком сложно; третий же, «Монах» по роману Мэтью Льюиса, из-за того, что не смогли договориться продюсеры. Дело сорвалось, Бунюэль отдал сюжет своему другу Адо Киру, и тот снял фильм вместо него.

Итак, мы вместе сделали шесть лент. Три из них – экранизации романов: «Дневник горничной», «Дневная красавица», «Этот смутный объект желания»; три других – «Млечный Путь», «Скромное обаяние буржуазии», «Призрак свободы» – сняты по оригинальным сценариям, и для нас это своего рода триптих, так как в этих фильмах очень поразному рассматриваются одни и те же темы.

Написание сценария

Работа над сценарием, конечно, зависит от того, отталкиваешься ты от книги или от оригинального замысла, но с Бунюэлем метод всегда одинаков: мы укрывались где-нибудь в уединенном месте, будь то в Испании или в Мексике. В первом случае это было в самом Мадриде или в маленькой гостинице при монастыре «Эль Паулар» к северу от города. В Мексике – в приятнейшем курортном отеле в Сан-Хосе-Пуруа примерно в двухстах километрах к западу от Мехико, куда Луис приезжал с 1946 года.

Ездили туда мы очень часто, в том числе работать над последним сценарием, который не закончили, так как за четыре года до того в ходе работы над «Пышной церемонией» он решил остановиться, уйти из кино совсем. Он неоднократно об этом объявлял и раньше, но на сей раз чувствовал усталость и тревогу и был не в силах продолжать. В дальнейшем мы с ним все же стали заниматься книжкой, но идея в семьдесят девять лет вновь приняться за съемки со всеми их физическими тяготами представлялась ему выше его сил.

Если вернуться к написанию сценария, то жизнь вели мы исключительно уединенную, он, я и больше никого вокруг – ни друзей, ни женщин; еда, аперитивы, прогулки – только вместе, и лишь вечером я мог побыть часа два-три один, привести в порядок то, что наработали мы за день, написать первый диалог, выстроить примерную структуру сцены по тем элементам, на основе которых мы импровизировали в этот день.

Работалось с ним очень быстро, это походило на какое-то веселое безумство; нам казалось бессмысленным пытаться что-то написать до

выяснения, представляет ли это интерес, можем ли мы это рассказать себе, сыграть друг другу.

Бывало, мы разыгрывали начало мизансцены в комнате с парой стульев, столом и тем, что было под рукой. По пятнадцать-двадцать раз подряд проигрывали одну за другой все роли сцены, постоянно улучшая и изменяя ее. Каждый раз я делал какие-то пометки, пока мы не приходили к тому, что нас устраивало, и тогда мы останавливались, вечером я все это записывал, а утром мы смотрели, действительно ли то, что нам казалось живым в ходе игры, выдерживает критику, когда это читаешь.

Так продолжалось относительно недолго – недели четыре, максимум пять. Мы работали так напряженно, что дольше выдержать в таком же ритме было бы непросто; в конце таких периодов мы расставались, как правило, имея проект сценария, который оставляли дозревать два-три месяца, прежде чем встретиться опять.

Иногда мы сочиняли одну за другой по пять-шесть версий, как в случае «Скромного обаяния буржуазии», когда к итоговому варианту пришли только по истечении двух лет.

Постановка фильма

Бунюэль приезжал на съемочную площадку без готовой раскадровки. Он брал видоискатель и создавал ее в процессе съемки, что предполагает, во-первых, хорошее владение ремеслом и, во-вторых, привычку снимать быстро (приобретенную им в Мексике).

Когда в процессе раскадровки, следя за актерами через видоискатель, он заходил в тупик, то останавливался и, меняя ракурс, переходил к другому плану.

Монтировал он в ходе раскадровки и съемок. Монтажом в привычном смысле никогда не занимался – хорошо известно, что он тратил на него не больше пары дней, по крайней мере, на монтаж изображения.

Он не имел привычки снимать одну и ту же сцену по-разному или под разными углами, не подстраховывался, обходился одним вариантом, и если в сцене имелся крупный план, то на общем плане не было этого крупного и того, что говорил на нем актер.

Так что с монтажом проблем не возникало; я знаю только один случай, когда он поменял местами два эпизода: в «Дневной красавице», после того как трижды мы просмотрели полный вариант и он почувствовал: что-то не сходится. В остальном же довольствовался тем, что отрезал «хлопушки» и искал пути выбросить минуты три-четыре, и всегда их находил.

Он хотел, чтоб фильм был небольшим, не больше часа тридцати пяти, максимум час сорок, обычно зная с точностью до двух-трех минут, какой в итоге будет его длительность.

Это чрезвычайно упрощало работу монтажеров, они решали только, отреза́ть чуть раньше или же чуть позже, но монтажное решение всегда было одно.

«Дневник горничной», режиссер Луис Бунюэль

Луис часто повторял: «Когда решение единственное, оно всегда хорошее».

Делал ли он дубли? Да, только хороший на самом деле был всегда один, то есть он долго мог искать такой, который его удовлетворял бы, но, добившись этого, других уже не делал.

В противоположность многим режиссерам, которые, с шестой или седьмой попытки получив хороший дубль, хотят для подстраховки получить еще один и верят: таким станет следующий, хотя на самом деле таким становится двенадцатый или пятнадцатый, Луис всегда останавливался после первого хорошего и в связи с этим:

– он всегда расходовал очень мало пленки, не больше 19 000 метров на одну картину;

– иногда он сожалел, что не снял тот или другой план по-иному;

– он всегда заканчивал съемки на день раньше по сравнению с рабочим планом, что способствовало его популярности среди продюсеров, тем более что очень недолго длился и монтаж.

Звуковой монтаж заботил его больше; плохо слыша, он придавал большое значение звуку и в финальные титры своих последних фильмов часто вставлял надпись: «Звуковые эффекты – Луис Бунюэль». Ему хотелось подчеркнуть, что это он выбрал звуки поездов, птиц, колоколов и барабанов Каланды, повторяющиеся в разных его фильмах.

Отдавал ли он предпочтение павильонным съемкам? Разумеется. Как все режиссеры его поколения. К тому же в студии наушники позволяли ему слышать диалог, поэтому свои последние фильмы он старался в основном снимать на студии, хотя в Мексике привык делать дешевые короткие ленты.

Съемки его последних, парижских, фильмов длились по восемь недель, это нормальная продолжительность, которая позволяла ему в пять часов сделать перерыв, чтобы перекусить.

Добавлю, что мало кому известно: он был великолепный оператор. Пока физическая форма позволяла ему стоять за камерой, он внимательно следил, чтобы она двигалась именно так, как хочет он. Лет с семидесяти двух – семидесяти трех ему стали устанавливать видеосистему, ту, которую опробовал первым Джерри Льюис и которая позволяла Бунюэлю следить за репетициями на маленьком экране, что не мешало ему во время съемок подходить к актерам.

Не имея возможности реально держать камеру как прежде, на маленьком экране он мог очень точно корректировать установку кадра.

Работа с актерами

Это не был режиссер-психолог. Психология не играла никакой роли ни в его сценариях, ни в режиссуре; я никогда не видел, чтоб он говорил актеру о глубинной мотивации персонажа; его это не интересовало. Справедливо или нет, но он считал, настаивал и утверждал, что психология – наука произвольная, с которой можно делать все что хочешь, когда нужно обрисовать характеры героев, хотя сам ее прекрасно знал; пожалуй, это одно из его противоречий.

Фактически он совершенно изгонял психологию из своих сценариев и из объяснений, которые давал актерам; зато в его режиссуре было нечто, на мой взгляд, очень восточное, почти японское, заключавшееся в том, чтобы физически ставить актеров в необычайно точные позы, временами выверяя положение некоторых пальцев с точностью до сантиметра, так, чтобы, находясь в такой позиции, актеры не могли играть иначе, чем представлял себе Луис. Импровизации во время съемок были крайне редки, и когда ему случалось раз-другой пойти на отклонения от сценария, он всегда их вырезал.

Он чрезвычайно строго выверял все жесты, что обеспечивало ему полный контроль над большинством его картин, особенно над «Скромным обаянием буржуазии»; в этом фильме, срежиссированном с абсолютной уверенностью, несмотря на угрожавшие ему отовсюду тысячи опасностей, Луис ежемоментно с удивительным, на мой взгляд, мастерством выдерживает очень точный тон.

В этой связи надо сказать, что его режиссерская манера не реалистична; он добивается несоответствия нормальной позе, нормальной интонации; он всегда стремился не к правде вообще, а к своей собственной, которую старался выразить, пренебрегая внутренними объяснениями, только через тело, через голос. Зная, что кино – искусство реалистическое, он всегда прикидывал, какую степень ирреальности можно себе позволить.

Среди тех, с кем он очень любил работать, – Жанна Моро, Катрин Денёв и особенно Мишель Пикколи, истинно бунюэлевский актер.

Но и доверял важные роли исполнителям, которые снимались мало, как Жюльен Берто. Беря французских актеров, даже если это были типичные французы, всегда умел их показать с какой-то совсем новой стороны. Занять Клода Пьеплю в роли полковника десантников – такое еще надо выдумать, это блестящая идея в духе Ренуара, у которого в «Правилах игры» Далио сыграл французского аристократа. Кстати, «Скромное очарование…», состоящее из план-эпизодов, он решил снимать как раз «а-ля Ренуар».

Бунюэль считал это одной из своих задач, и, я думаю, он был очень любим актерами, хотя чего он от них хочет, никогда не объяснял. Он относился к ним очень по-дружески и, насколько мне известно, никогда ни с кем из них не ссорился.

Операторская работа

Он не хотел, чтоб атмосфера, двусмысленность, загадка его фильмов проистекали хоть в какой-то мере из операторской работы. Съемку предпочитал без операторских уловок, чаще всего с большой глубиной кадра, что обычно требует какой-нибудь «приправы», и предпочитал четкое, ясное изображение, не рождающее само по себе ощущения тайны. Он не очень любил всякие полоски света из-под двери и тому подобный мелодраматизм, порою называл это сентиментальными оптическими эффектами. Предпочтение отдавал сложному свету, который показывает все и не скрывает ничего, не хотел зон затемнения, избегал искусственной эстетики, и, в общем, операторская работа в его фильмах всегда примерно одинакова.

Зато любил подвижную, одушевленную легким подрагиванием камеру и не раз в наших разговорах сравнивал ее движение с движением змеи – по завораживающему действию, которое исподволь гипнотизирует или слегка магнетизирует зрителя: само движение, самое простое.

Творческое наследие

Я думаю, говорить об этом пока слишком рано. Когда уходит творец, художник, фигура такой величины, сразу возникает соблазн заняться подведением итогов, и я уже на следующий день видел газетные развороты, где объяснялось, что такой-то фильм – шедевр, такой-то – неудача… и т.п. По-моему, это нелепо.

Может быть, от творчества Бунюэля через несколько десятилетий ничего и не останется. Может быть, канут в забвение даже те фильмы, которые мы сегодня любим. Но в любом случае он открыл столько дверей, оставил отпечаток в жизни стольких людей! Тут нечего сказать. Порою именно такие одиночки, проложившие собственный путь вне всякой школы, вызывают самые глубокие и самые долгие отголоски.

О некоторых его сторонах мы абсолютно ничего не знаем. Известно ли, что это крупный кинорежиссер «третьего мира»? В «Земле без хлеба» и в «Забытых» он говорил о том, что интересовало многие миллионы

«Этот смутный объект желания», режиссер Луис Бунюэль

людей, однако не обязательно интересует нас. Сон о мясе из «Забытых» – одна из самых сильных картин, которые я знаю. Ключевая, знак века. Мы же видим художника-сюрреалиста, великого автора «сатир» на буржуазное общество… Что из этого останется? Он прикоснулся ко всему, это прекрасно видно, когда кто-то испаноязычный берется писать книгу, заниматься живописью, музыкой, театром, тем более кино; рано или поздно он пересечется с Бунюэлем, ибо тому ничто не было чуждо.

Поэтому я и не очень люблю говорить о его творчестве – такой нелепой кажется мне мысль о подведении итогов. Его место в испанской, даже скорее в испаноязычной культуре велико; это не маленький и даже не большой мастер второго ряда, это личность огромной важности, и, на мой взгляд, в поисках равновеликой придется возвращаться к Гойе.

Слишком рано говорить о том, чем для испанского мира является Дали, но Пикассо, бесспорно, что-то значит лишь для художников, а будучи испанским кинематографистом или романистом, пройти мимо него вполне возможно. Бунюэля же не обойти никак, это огромный гранитный монумент на перекрестке всех дорог.

О некоторых бреднях

Не надо утверждать, что когда люди ему наскучивали, то он отключал слуховой аппарат. Это абсурдные выдумки. Также говорят, будто он ел облатки и убивал скорпионов. Смешно!

Он действительно был глуховат и если отключал свой аппарат, когда тридцать человек в одном помещении говорили слишком громко или кто-то испускал пронзительные крики, то только потому, что шум ему мешал.

Он не играл в глухого, тем более на своей глухоте.

Об атеизме его тоже рассказывали много вздора. Бунюэль был просто атеистом, без какой-либо враждебности к представителям духовенства. (Одним из его лучших друзей в последние годы был монах-доминиканец из Мехико.) Атеистом, но не антиклерикалом. Его неоднократные мятежные выпады против религии никогда не ставили под вопрос его любовь к человеку, будь он даже священником.

Фантастическое

Бунюэль – фантаст? Да. Но и реалист. У него очень широкая гамма, огромный диапазон, хоть он и кажется человеком из конкретного мира, подчиняющимся неким законам. На самом деле, если вдуматься, в его творчестве есть совершенно реалистичные фильмы, а есть полные самой буйной фантазии. Наиболее фантастичным, несомненно, стал бы так и не снятый им «Монах», экранизация одного из столпов англосаксонской готической литературы.

В творениях Бунюэля есть всё: сновидения, мечты, общественно-экономическая действительность. Для этого щедро одаренного человека фантастика – не отдельный жанр. Зато он всегда знал: воображаемое – часть его реальности; даже поразительно, насколько сновидения помогали ему творить.

Так же как современные историки, изучая прошлую эпоху, интересуются не только ее реальностью, но и ее фантазиями, Бунюэль, я думаю, был первым, кто начал вводить фантазии персонажей в реальные истории из их жизни, которые он рассказывал.

Психоанализ

Его связь с психоанализом была троякой:

– во-первых, университетской, так как он глубоко изучал разные науки, в том числе и эту;

– затем личный интерес; как многие сюрреалисты, он в свое время интересовался психоанализом; существование бессознательного и его власть над нашими сознательными проявлениями он допускал и даже отстаивал;

– наконец, в семье у него были психиатры, кажется, брат и два племянника; то есть он развивался, рос, старел отчасти в мире психиатрии.

Так что его фильмы «Он» и «Дневная красавица» – вполне достоверные портреты, в одном случае – параноика, в другом – мазохистки. Лакан показывал эти картины своим ученикам как образцы жанра, добавляя, что никакие объяснения не требуются. Достаточно всмотреться в поведение Его и Северины, там (как будто бы) все точно.

Но эта точность описания шла в той же мере от инстинкта, что и от книжных или иных знаний.

В последние годы жизни к психоанализу он относился весьма непринужденно и очень дерзко.

Несколько лет назад один мексиканский психоаналитик написал про него книгу под названием El Ojo De Buñuel[1] («Око Бунюэля»),

1. *Cesarman Fernando C.* El Ojo De Buñuel: Psicoanálisis Desde Una Butaca. Published January 1st 1976 by Anagrama. – *Прим. ред.*

абсолютно смехотворную, состоящую из попыток объяснения каждого кадра: «этим Бунюэль хотел сказать, что…» – и приведшую в ужас большинство серьезных психоаналитиков. Луис над ней смеялся до упаду. Однажды он в моем присутствии заявил журналистам, что, как этот психоаналитик дал интерпретацию его произведений, так и сам он вправе интерпретировать работу психоаналитика, которому не помешало бы знать, что Ojo по-испански означает также анальное отверстие, следовательно, предмет этой книги – «очко Бунюэля». Одним махом книга была уничтожена.

Сюрреализм

О сюрреализме он сохранил прекрасные воспоминания и говорил о нем всегда как о решающем событии в жизни, своего рода чудесной встрече, как, собственно, и писал в своей книге.

Луис обладал даром сохранять дружбу со всеми, поддерживая одинаково прекрасные отношения как с Бретоном, так и с Арагоном, его ниоткуда никогда не изгоняли, и он тоже никогда не отделял коммунистов от всех прочих, оставаясь другом всем.

Все, кто с ним общался, считали его очень добрым человеком. Андре Тирион в книге «Революционеры без революции» говорит о нем: «Добрейшей души человек».

Объединение сюрреалистов для Луиса – это прежде всего то, что придало смысл его бытию. Именно тогда, в двадцать девять лет, он осознал, что его довольно хаотичная и бурная жизнь, чтобы быть успешной, нуждается в каком-то стержне, дать который могло лишь личное моральное кредо. И осознал он это в ходе общения с мастерами этой блестящей группы, о которой замечательно отозвался в своей книге, подчеркивая их благородство, их принципиальность… И с тех пор от этой линии не отклонялся, словно поставленный на рельсы локомотив, который до тех пор катил по бездорожью.

Это была и в самом деле замечательная встреча, и, конечно, сам он тоже много дал сюрреализму, как и все люди других культур, из других стран – как немец Макс Эрнст, американец Ман Рэй, бельгиец Рене Магритт и так до Бенжамена Пере, приехавшего просто из Тулузы.

С Сальвадором Дали они были дружны до 1945 года, когда Дали сообщил об атеизме Бунюэля, что в США тогда было весьма серьезным обвинением, из-за чего Бунюэль на двадцать с лишним лет угодил в черный список; этого Дали он так и не простил. Он даже отправился было бить ему физиономию, но все же этого не сделал; однако больше они никогда не виделись, что не мешало Дали посылать Луису поздравительные телеграммы всякий раз, когда тот получал какой-то приз.

Их примирение ожидалось два года назад по случаю выставки Дали в Париже, для которой Бунюэль согласился предоставить свой портрет, нарисованный Дали еще в пору их жизни в студенческом общежитии в Мадриде. То есть они должны были встретиться, но обоюдная усталость помешала это сделать.

Постер анимационного биографического фильма «Бунюэль в лабиринте черепах», режиссер Сальвадор Симо

Тем не менее в молодости они вместе с Лоркой пережили исключительную дружбу, которая доходила, по словам Луиса, до упоения чувствами и озаряла и ему, и, без сомнения, Дали всю их последующую жизнь, как доносились до них и кровавые отблески ранней смерти Лорки.

Луис ненавидел информацию. В ней он видел наряду с перенаселением и загрязнением среды одну из величайших бед нашего времени – в этом информационном действе, убивающем действительность под тем предлогом, что оно «вправе» ее показывать, в этой информации, пожирающей и разрушающей саму себя. Луис всегда говорил: «Одна новость поглощает другую. Журналистика сведет нас с ума. Это худший из наркотиков».

Его смерть тоже стала информацией. Сообщения о ней в прессе, по телевидению, по радио тут же вытеснялись какими-то другими – о покушении, отъезде в отпуск, будущей погоде, войне в Африке. Это еще один вид смерти, который он предвидел тоже. ◆

Записал Ален Карбонье

Cinéma, n 297, septembre 1983

Перевод с французского Наталии Ставровской и Риммы Черниковой

SUMMARY

IK questionary
Survey form of the authors of internet-doc.

Slava Taroshchina
Surrender document
YouTube instead of TV.

Documental. Subjective «Artdocfest»-2019
Round table talk.

Denis Katayev
Fairy-tale about darkness
Review of Xenia Okhapkina's THE IMMORTAL (Estonia – Latvia).

Veronika Khlebnikova
After June May and April
Review of Anna Eborn's TRANSNISTRA (Sweden – Denmark – Belgium).

Elena Stishova
Postscript
Review of Dmytry Avronin's ARTYOM AND LILYA (USA).

Anna Filippova
Black open-hearth steel's red smoke
Review of Nadia Parfan's HEAT SINGERS (Ukraine).

Larisa Malyukova
Arrival
Review of Alexei Sukhovey's ACTION (Russia).

Alexei Sukhovey
Campaign train
Interview by Gordei Petrik.

Timur Aliev
Re-zeroing of myths
Review of Elsa Kremser and Levin Peter's SPACE DOGS (Austria – Germany).

Natalya Sirivlya
«Life, my sister»
Review of Elena Laskari's WHERE'S MATRYONA? (Russia).

Alina Rudnitskaya
The way to escape from oneself
Conversed by Sergei Sychev.

Anton Dolin
Creative union HOPE
Review of Alexei Fedorchenko's CINEMA OF THE EPOCH OF CHANGE (Russia).

Veronika Khlebnikova
Rather alive than dead
Review of Sergei Loznitsa's STATE FUNERAL (Netherlands – Lithuania).

Zara Abdullayeva
Found objects
Review of Ben Guez and Alexandra Kulak's QUICKSILVER CHRONICLES (USA).

Kirill Galeev
Me/Us Woodstock
Review of Barak Goodman and Jamila Ephron's WOODSTOCK: THREE DAYS THAT DEFINED A GENERATION (USA).

Olga Kasyanova
Savior of the Honey Feast Day
Review of Tamara Kotevska and Ljubomir Stefanov's HONEYLAND (Macedonia).

Alexei Filoppov
Night is dark and dangerous
Review of Hassan Fazili's NIGHT TRAVELER (Qatar Катар – Gr Britain – Canada – USA) and Luke Lorentzen MIDNIGHT FAMILY (Mexico).

Alexandra Shapoval
Headache of transition
Strategies of digital adaptation.

Maxim Kazyutchits
Blind spot
Review of Wang Nanfu and Lynn Zhang's ONE CHILD NATION (USA).

Alexandra Shapoval
Gaping spaces
Records of trauma.

Evgeny Maizel
Temporary hardships
Review of Daniil Zinchenko's TINNITUS (Russia).

Sergei Sychev
Through the dull glass
Flahertiana-2019.

Victoria Belopolskaya
Measles
Amsterdam-2019.

Alexei Artamonov
The ghosts of Marx
On the programme *The collapse of socialism* at the festival *Message to Man*-2019.

Anastasia Patlay – Nana Grinstein
Document as an absence
Working in the theatre with collective memory.

Kristina Matvienko
Performances of violence
Review of TOYS project-play, directed by Signa Köstler and Artur Köstler, NET-2019 festival.

Dead end prospects
Round table talk *Doc theatre: what is no longer possible?*

Dmitry Desyaterik
Realist
On the work of the outstanding photographer Boris Mikhailov.

Andrei Kartashov
Long night in Lisbon
Review of Pedro Costa's VITALINA VARELA (Portugal).

Maxim Seleznev
Every day tragedy
A few strikethroughs for the portrait of Pedro Costa.

Pedro Costa
Reading reality
Master-class at the Rotterdam Film Festival in January 2020 (highlights).

Anna Strelchuk
On the concept of repetition in the cinema of Buñuel

Kirill Goryachok
Dancing Satan
SIMON DEL DESIERTO by Luis Buñuel

Anton Fomochkin
Delusion
Buñuel's dreaming reality.

Violetta Vlasova
Atheist by the grace of God
Problems of faith and religion in Buñuel's films.

Luis Buñuel
On shot photogeny
Translation.

Luis Buñuel
Decoupage, or Cinematic segmentation
Translation.

Перевод статьи из Cahiers du cinéma.
Luis Buñuel
Metropolis
Translation.

Luis Buñuel
Andalusian dog howls...
Conversed by Guillermo Cabrera Infante.

Pierre Lartigue
Luis Buñuel: essays
Translation.

Jean-Claude Carrière
Luis Buñuel
Translation.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2020 1/2

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун,
Евгений Гусятинский Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич

редакторы сайта kinoart.ru Егор Беликов, Алексей Филиппов
редактор соцсетей Светлана Матюшина

спецпроекты Анна Закревская, Екатерина Титаренко

продюсер Ольга Золикова

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

ФК ФОНД КИНО

Компании «СТС Медиа»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 22.01.2020. Подп. к печати 06.02.2020
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 23,4

Тираж 4000 экз.
Заказ
Отпечатано в ФГКП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2020

16+

ISSN 0130–6405